كلمة الوزارة

حوار مع الغرب..

الدكتور رياض نعسان آغا
وزير الثقافة

أتيح لي في زيارة لأوروبا أن أحاور عدداً من كبار المثقفين الغربيين، وأن أتأمل حجم الهوة الثقافية التي حفرها لنا الإعلام المعادي للعروبة والإسلام، وخطر نقص المعلومات في الذهن الغربي العام عن الإسلام، وحجم الزيف الذي يمارسه الحاقدون على الأمة وهم يرسمون لبلادنا صورة قاتمة تشوه الحقائق، وتجعل الباطل حقاً.

وفي الوقت ذاته استقرأت عن قرب لهفة بسطاء الناس في الغرب إلى معرفة الحقيقة، واستعدادهم لتصويب الآراء التي يبثها الإعلام عبر تدفق برامجي وإخباري لا يقابله أي حضور يذكر للثقافة العربية الإسلامية في الشارع الأوروبي. فالجاليات العربية أو المسلمة لا تملك وحدها أن تقدم أنشطة ثقافية قادرة على مقاومة الإعلام المتدفق من كل صوب وهو يثير العواصف والزوابع ضد العرب والمسلمين، فليس بوسع ندوة فكرية أو محاضرة محدودة الحضور في منتدى عربي أو إسلامي أن تؤثر في الرأي العام الأوروبي كما يمكن أن يفعل فيلم سينمائي ناجح أو حفل موسيقي راقٍ أو معرض فني مبهر، كما أن غياب الإعلام الناطق باللغات الأوروبية يضعف الحضور الفكري والسياسي للأمة. وقد أدركتُ أهمية الأنشطة الثقافية الضخمة وحجم تأثيرها الايجابي على الرأي العام حين زرت مدينة «ليوبن» النمساوية قبل أيام، لأحضر افتتاح معرض فني عن الشرق والإسلام، تشارك فيه سورية وبعض الدول العربية والإسلامية، وأسعدني الترحيب الشعبي الذي لقيه المعرض والاهتمام الرسمي الذي أحيط به، ولفت انتباهي احتفاء الصحف النمساوية بالأغنيات العربية التي قدمها فنانون سوريون ومصريون في حفل الافتتاح. وكان واضحاً أن باب الثقافة أوسع من باب السياسة للدخول إلى الوجدان الغربي ومحاورته، وهو على الصعيد العام وجدان حي، قابل للحوار، ولم يكن مفاجئاً بالطبع أن أجد الكثرة من بسطاء الناس يكادون لا يعرفون شيئاً عن حضارة العرب والمسلمين. والتقصير في تقديم المعلومات ليس مسؤولية شعبية فحسب، بل هو تقصير رسمي، ينبغي أن تفطن له الحكومات العربية والإسلامية وأن تسارع إلى حملة ثقافية مكثفة ونشيطة تقدم خطاباً ذكياً يوضح للغرب أننا نملك في بلادنا ثقافات وديانات متنوعة تتعايش بسلام وأمن

وطمأنينة منذ قرون، وأن ما يحدث اليوم من فتن طائفية أو إثنية هو أمر مصطنع، يفتعله ويحرض عليه الساعون إلى تمزيق نسيج الأمة، ليحققوا مشروعاً معادياً أخطر ما فيه هو رسم خريطة جديدة لبلاد العرب والمسلمين، يتم فيها القضاء على الانتماء القومي والإسلامي وعلى العلامات المميزة للهوية العربية والإسلامية.

لقد كشفت فتنة الرسوم المعادية للرسول العظيم صلى الله عليه وسلم حجم التقصير في تعريف الغرب بنبي المسلمين، وينبغي أن يفيد العرب والمسلمون من الحادثة للقيام بنشاط جماعي حضاري يقدم الصورة الصحيحة الصادقة عن أعظم رجل عرفته الإنسانية، وعن الرسالة الحضارية التي دعا إليها. والعرب يقولون ربَّ ضارة نافعة، والنفع هنا هو استغلال تشوق الغرب إلى معرفة الحقيقة، ولا سيما حين فوجئ الغربيون بطوفان الغضب الذي كشف للمتجاهلين عمق تقديس المسلمين لنبيهم العظيم عليه الصلاة والسلام. وكان من الممكن أن تفيد الأمة من ذكرى المولد بإقامة احتفالات دولية يتم فيها تصحيح الصورة التي شوهها الحاقدون، والقاء الضوء على الرسالة المحمدية التي وضعت أول نص لحقوق الإنسان، وأنصفت المظلومين وحررت العبيد وكرمت المرأة والطفل، ومجدت إنسانية الإنسان وحفظت له حريته وكرامته، وجعلت شعارها الذي يردده ملايين المسلمين صباح مساء: السلام عليكم. وليس لدى غير المسلمين في حضارات العالم كله، من يجعل دعاء السلام شعاراً وتحية يتبادلها الناس في كل لقاء أو وداع.

إنني أدرك أن بعض الناس قد ينتقدون هذا التبسيط الذي أقصده للمسألة، وسيرون أن القضية أشد تعقيداً، حيث يعتقد بعضهم أن العداء

الغربي للعرب والمسلمين متأصل وتاريخي، وأن الغرب ما زال يعيش تحت الرماد الدبلوماسي المصطنع وتحت وهج الجمر الذي أذكى الحروب الصليبية قبل ألف عام، وأن التصريحات التي جاءت زلات لسان على ألسنة كبار القادة في الغرب كشفت أن الجمر ما يزال ملتهباً تماماً، كما بدا ملتهباً في مطلع القرن العشرين حين تقاسمت أوروبا بلاد العرب والمسلمين، وسعت إلى إقامة إسرائيل في قلب الوطن العربي لتضمن بقاء العرب في حالة حروب وصراعات دامية تستنزف طاقتهم وثرواتهم.

وقد يرى بعضهم كذلك أن الغرب يخشى نهضة العرب والمسلمين من هوة التخلف، لأن هذه النهضة تثير قلقاً في أوروبا، ولا سيما بعد أن أصبح الإسلام حاضراً فيها، وقد تقدم شواهد ما حدث على مسمع العالم وبصره من إبادة منظمة للجيوب المسلمة في البوسنة والهرسك، وستكون الحجة أقوى حين لا يجد المرء تفسيراً لغياب المنطق والعدالة في السياسة الدولية التي ترسمها بعض دول الغرب التي تصمت عن جرائم إسرائيل اليومية، بل تتعاطف مع السياسة الإسرائيلية وتقف حتى ضد الديمقراطية التي جاءت بـ «حماس» إلى السلطة. لكنّ ذلك كله لا يحجب حقيقة كون الشارع العام في الغرب حضاري، وأنه وقف ضد الحرب على العراق، وتظاهر ضد إسرائيل حيث كشفت استطلاعات الرأي أنه يراها مهدِّدة للسلام في العالم. ولكن هذا الشارع الأوروبي يكاد لا يجد عوناً يذكر في الشارع العربي، وضعف التفاعل بين الشارعين يتيح الفرصة للحاقدين من المتطرفين كي يملؤوا الفراغ بإعلام عدواني يشوه صورة العرب والمسلمين، ويقدمهم على أنهم إرهابيون ومتوحشون.

وإذا كانت بعض الحكومات العربية والإسلامية لا تملك عبر آلياتها

البيروقراطية أو ربما عبر حذرها السياسي أن تبادر إلى فعل ثقافي مهم يدخل إلى أوروبا من البوابة الثقافية المنفتحة والمتاحة، فإن على المثقفين أن يقوموا بهذا الدور الريادي، وأن يسارعوا إلى عقد صلات شعبية مع مثقفي الغرب المنصفين، وأن يقدموا أنشطة ثقافية متنوعة لا تكتفي بالحوار الذهني في الصالونات الفاخرة والفنادق الأنيقة بل تتجاوز ذلك إلى تقديم أفلام سينمائية وعروض مسرحية وموسيقية ومعارض فنون تشكيلية أو أثرية، فالغرب المثقف يجب أن يرى وأن يسمع وأن يتأكد من عراقة المضمون. وهنا نتذكر أهمية فيلم «الرسالة» الذي قدمه العقاد الراحل قبل سنين، ونرى احتفاء الغرب بفيلم «الجنة الآن»، وبمثله من الإبداعات الثقافية التي يتلقاها الغرب بلهفة. وأعتقد أن هذا النوع من المناشط الثقافية أبعد تأثيراً في الرأي العام الغربي من الحوارات الذهنية التي تقتصر على النخب، ولا تصل إلى الشارع الواسع.

كنت أتذكر قول نزار قباني «الناس يحسبونكم نوعاً من الذباب» حين كنت أرى عمق الجهالة بثقافتنا العربية، وعلى الرغم من كوني أعتقد عن يقين بنظرية المؤامرة التي يتبرأ منها بعض المثقفين العرب، فإنني لا أنكر أن من أخطر وجوه المشكلة هو سوء الفهم أو سوء التفاهم. حيث سيكون سخيفاً أن ننظر إلى الغرب نظرة تعميم كما ينظر بعض الغرب إلينا، فهناك قوى سياسية وفكرية مهمة تناصر قضايانا، وتتعرض لمضايقات خطيرة ولا تجد أي دعم أو صدى عربي لمواقفها. وهناك جيل من الشباب في الغرب يكاد لا يعرف عنا شيئاً، وهو يتلقى المعلومة عنا من عدونا ولا يسمع لنا صوتاً، وبوسع الشباب العرب المثقفين أن يسهموا في حملة التعريف بقضايانا عبر الانترنت، ولكن ذلك كله يحتاج إلى برنامج فكري وثقافي

يضبط الخطاب، لأن المتسللين وهم مدسوسون على العروبة والإسلام هم الذين يملؤون الساحات الثقافية ويقدمون الخطاب المتطرف الذي يشوه صورة الإسلام السمح. ومن يتصفح منتديات الإنترنت العربية يفاجأ بحجم السخف الذي يتداوله هؤلاء باسم الإسلام، وهم يناقشون قضايا تافهة، ويستغلون ضعف حضور الفكر المعتدل الذي مكن الإسلام من البقاء والاستمرار، لأنه فكر حي قابل للتفاعل مع المستجدات، ولهضم الثقافات والانفتاح عليها.

إننا ندعو إلى الحوار الثقافي، ولكننا بحاجة ماسة لوضع آليات عملية الحوار، فهو ليس مجرد موائد ومنابر ومناظرات بل هو عرض حي لحراك ثقافي فاعل، وتقديم لحركة الإبداع العربي، وطرح صادق وجريء لحقائق الفكر الإسلامي المنفتح على الآخر، واستبعاد حازم للفكر التكفيري المغلق، الذي أنهك الثقافة العربية، وقادها إلى جدل مقيت.

ولا بد من أن يشتغل المفكرون العرب داخلياً على إنهاء الفصام المفتعل بين الفكر القومي والفكر الإسلامي، فالعروبة والإسلام هما العمودان اللذان تنهض عليهما الأمة، وهما اللذان يحفظان هويتها ويرسمان مستقبلها. وحين نوضح للغرب هذه العلاقة الفريدة بين العروبة والإسلام في تجلياتها الحضارية المبدعة، كما في تجربتنا الأندلسية التي ما تزال آثارها حاضرة إلى اليوم، نتفاءل بأن ينظر إلينا الغرب بعيون حضارية. ولكن ذلك لن يتحقق قبل أن نفعّل نحن في ثقافتنا الراهنة هذه الحقيقة، وقبل أن نقف بصلابة ضد الدعوات الطائفية البغيضة التي تهدد وحدة الأمة، وتمهد لأعدائها أن يحققوا أهدافهم في إضعافها وتقسيمها كما فعلوا قبل مئة عام.

كلمة المعرفة

١١

العاشق المتمرد

رئيس التحرير
د. علي القيم

قبل أيام قليلة من رحيل الأديب والشاعر الصديق محمد الماغوط، هتفت له، فجاء صوته متهدجاً واهناً بعض الشيء: أهلاً علي.. كيف حالك ؟! قلت : الحمد لله، ماذا تسمع في هذه الأيام.. قال : اسمع «أوبريت» بساط الريح، لفريد الأطرش.. قلت : لماذا إصرارك على سماع أوبريت (بساط الريح) ولفريد الأطرش ، مجموعة من الأعمال الغنائية الاستعراضية التي لا تقل قيمة عن (بساط الريح) مثل : الشرق والغرب ، ما تقولش لحد، انتصار الشباب.

قال : عندما غنّى فريد الأطرش للوحدة ، انتهت الوحدة العربية .. لذلك أستمع إلى « بساط الريح » من باب الذكرى..

وتم الاتفاق على لقاء قريب، وكان الرحيل دون سابق إنذار.. لقد ترجّل الصديق الشاعر ورحل حاملاً أحزانه وهواجسه وعشقه وتمرده وخيبات آماله.. لقد رحل « سياف الزهور» ليعود إلى « سلمية» بعد مسيرة طويلة حافلة بالحب والحرمان والفقر والتمرد والسخرية .. رحل بعد أن عاش سنوات عمره « خارج السرب».. عاش الحزن بكل أبعاده ومسمّياته، في ضوء القمر، يبحث ويفتش عن الغلط، ليضع الإصبع على الجرح، ويشير إلى خيبات الأمل..

عاد « الماغوط » إلى سلمية، في يوم ربيعي ماطر..

عاد إلى معقل الفكر والفلسفة .. عاد إلى المدينة التي كوّنت شخصيته الإنسانية المتمردة بكل أحلامها ورياحها وغيومها السريعة .. عاد إليها يحمل مرارته الساخرة .. عاد إلى أحبته وعشاق شعره ومسرحه وكتاباته.. عاد بعد أن عاش داخل (غرفة بملايين الجدران) وأدرك جيداً أن « الفرح ليس مهنته»، وتجوّل كثيراً في صحراء التيه العربية ، يبحث عن الحقيقة والأحلام المنكسرة .. عاد إلى المدينة المقيمة في دمه ووجدانه .. عاد إلى:

« سلمية، الطفلة التي تعثّرت بطرف أوروبا

وهي تلهو بأقراطها الفاطميّة

وشعرها الذهبي

وظلت جاثية وباكية من ذلك الحين

دميتها في البحر

وأصابعها في الصحراء »

❖ ❖ ❖

محمد الماغوط ، كان شديد الحضور في حياتنا الثقافية والأدبية.. كان حاضراً بقوة لدرجة أنه يصعب تصور قصيدة النثر بكل تجاربها وآفاقها وأفانينها دون أن يذكر اسمه، فقد اعتبرها بادرة حنان وتواضع في مضمار الشعر العربي الذي كان قائماً على القسوة والغطرسة اللفظية، وجعلها مرنة تستوعب التجارب المعاصرة بكل غزارتها وتعقيداتها.. لقد وضعنا «الماغوط» وجهاً لوجه أمام التجربة، وجعلنا نضطر إلى مواجهة الأشياء دون لف وراء البحور، ودوران حول القوافي.. لقد أحب قصيدة النثر من أول نظرة وأول كرباج.. وكانت بالنسبة له طريقة بديعة في التعبير الشعري ،وأصبح من خلالها أحد روادها دون أن يدرك بعدها النظري والفكري ، وكانت صادقة « سنية صالح» حين اعتبرته من أبرز الثوار الذين حرروا الشعر من عبودية الشكل.. فكان مثل الكناري المسافر في ضوء القمر.. لقد أحب المطر وأنين الأمواج البعيدة، فكتب وحلم واقترب من الناس ومن قلب السماء العالية ، وكان جميلاً كوردة زرقاء على رابية..

صاحب عاش « الماغوط».. الكلمة الحمراء الشريدة، كانت مخدعه وحقوله.. طريقه كانت طويلة، موسيقاه كانت حزينة.. سفنه كانت فارغة وريحه كانت مسقوفة بالأجراس..

يقول في « الفرح ليس مهنتي»:

هكذا خلقني الله

سفينة وعاصفة

غابة وحطاباً

زنجياً بمختلف الألوان كالشفق ،كالربيع

في دمي رقصة الفالس

وفي عظامي عويل كربلاء

وما من قوة في العالم

ترغمني على محبة ما لا أحب

وكراهية ما لا أكره

ما دام هناك

تبغ وثقاب وشوارع..

هذا هو العاشق المتمرد، الذي محال أن يتخيّل نفسه إلا نهراً في صحراء أو سفينة في بحر، جواده يصهل على التلال.. قالوا له : إن الحب موجود في كل مكان ، فقط عليك أن تبحث عنه.. وراح يبحث وينقب ولكن دون جدوى..

* * *

قصائد الماغوط ، ممزوجة بضحكات الأطفال، وتنهدات العذارى، وبكاء الطيور، ورياح المقابر.. كتب عن الجوع بالسنابل ، وبالزهور عن الخريف، وبالأجنحة عن الأقفاص، وبالثلج عن المشردين ، وبالرياح عن الشموع والحب والثأر والعداء، وآلام الموت والولادة والاحتضار، حتى يهطل المطر من قلمه وتغرّد العصافير في دفاتره..

لقد استخدم عكازه ليتفادى الحفر ، ومظلّته للوقاية من المطر، والخبز والماء لمواجهة العطش والجوع، والمعطف والوشاح والقبعة لتفادي الزكام .. في زمن انتهت فيه البطولات والشعارات .. لقد كان يريد الربيع والخريف ، وخطوط العرض والطول، وكل الفصول على مكتبه، ليعيد ترديد الكلمات الحمراء الصافية كالعيون بعد بكاء طويل..

في سنواته الأخيرة ، كانت قواه تستنفد كشجرة على ضفّة نهر يجفّ تارة،

ويفيض تارة أخرى.. لقد نسي أشياء كثيرة، ولكنه لم ينس دفاتره التي سجل فيها أحزانه لحظة بلحظة.. لقد دوّن فيها أمسيات الإبداع الماطرة ، وصوره الشعرية الجميلة التي ابحث عنها وما زالت تبحث عنه..

يقول في أحد نصوصه التي دوّنها في آخر إبداعاته:

مللت اللجوء إلى التبغ

والخمر

والمهدئات

وأبراج الحظ

إن سعة الخيال تمزّق أعصابي

ولم تعد عندي حدود واضحة أو آمنة بين المجد والعار

والأمل واليأس

والفرح والحزن

والربيع والخريف

والصيف والشتاء

والمذكر والمؤنث

والمرفوع والمنصوب

وها أنا أضع أجمل وآخر قصائدي في أذني

وإصبعي على الزناد

وأنا واثق بأن حلقات من الدخان ستتصاعد وكأنها رصاصة حقيقية.

لقد كتب الماغوط على اغطية التوابيت بقسوة ملحميّة، وبلغة جرداء، جدباء، وقام بتوزيع قصائده على الحصادين وناضحي الماء من الآبار.. لقد وضع راحته فوق فمه وصرخ:

يا إلهي

أنقذني من هذه الصحراء

إنها تفقدني عقلي وصوابي وتوازني

وانقض على كل ما فيها من شعر ونثر

ومسرح وغناء وعواء

وسجع وتجويد وتفخيم وإطناب وهذيان

❖ ❖ ❖

في آخر أيامه اشتاق الماغوط إلى القلق الشعبي، وإلى بلدته سلمية بامتداداتها بما فيها من طيور وغيوم وأكفان متوارثة وشآبيب الرحمة والغفران والجنازات المقفاة كشعر الأفراح والأتراح والمناسبات الأخرى..

يقول في « البدوي الأحمر»:

أيها الشعر الجميل والمزعج كمطر النزهة

من يعيدني إلى قريتي النائية على أطراف الصحراء؟

والشمس والغبار والتقاليد البالية

إلى قطرة اللؤلؤ والمراهم المحرقة

والخريشات الدينية على الخدود المنفوخة

وقراءة الطالع

وتفسير الأحلام والكوابيس

وتبييض الفال

وإبعاد الفجر عن الأطفال.

لقد امتلأ رأسه حتى آخره بالأحلام والأمنيات، ولم يعد فيه مكان لحلم جديد، وحتى لخيبة جديدة:

لقد قضيت حياتي وأنا أنتظر

حلول الليل

طلوع الفجر

الحب

تغريد الطيور

الإبداع

الإلهام

الهبوط

الإقلاع

إلا الذي أحبه أن يعود

فلا أرى له أية بارقة أمل.

ومع كل هذا وذاك، في مسيرة الماغوط، نجد البريق نفسه الذي حمله في بداياته، لقد ظلّ قادراً على مقاومة الزمن، وظلّ شعره طازجاً على الدوام، مشبعاً بنبض متوتر وسخرية عنيفة وحيوية دافقة.. لقد عرف جيداً كيف يجمع بين الفكرة والألفاظ وبين الصورة والكلمات، لذلك ستظل إبداعاته عصيّة على التقليد..

باقية في الذاكرة والوجدان .. شاهدة على «البدوي الأحمر» المشبع بالحب والتمرد والحزن والعتابا وريح الشمال..

محمد الماغوط، هو الاستثناء في الشعر والمسرح والحياة، كان وسيبقى «خارج السرب» في الثقافة العربية.

❖ ❖ ❖

الدراسات والبحوث

الدراسات والبحوث

٢٠

٦ - ماوراء علم النفس الوراثة والبيئة

د.فاخر عاقل(*)

تقول أم الهيجاء (وهي أعرابية) لزوجها أبو الهيجاء.

ما لأبي الهيجاء لا يأتينا
وهو في البيت الذي يلينا
يغضب إن لم نلد البنينا
وإنما نعطي الذي أعطينا

(*) باحث وأكاديمي من سورية

- العمل الفني: الفنان أنور الرحبي.

والقصد أن أبا الهيجاء رزق بأربع بنات فأنذر أم الهيجاء أنها إن ولدت بنتًا خامسة فإنه سوف يهجرها.

ولما ولدت الخامسة بالفعل هجرها. ولكن أم الهيجاء تقول له بصريح العبارة «وإنما نعطي الذي أُعطينا».

أي أن المرأة لا دخل لها فيما تلد وإنما الرجل هو الذي يعطي الذكر أو الأنثى.

ولقد جاء مندل القس النمساوي في القرن التاسع عشر وأثبت أنه لا دخل فعلاً للمرأة في جنس المولود. ولذلك فإن من الظلم الفادح طلاق المرأة أو هجرها لأنها ولدت أنثى.

إن الذكر والأنثى يحملان صبغيات (مورثات) وعدد الصبغيات عند المرأة لا يتغير أما عند الرجل. فقد يكون /٢٢/ أو /٢٣/ متشابهًا. فإن كانت كلها متشابهة كان المولود ذكرًا وإلا فإنه أنثى ولا علاقة للمرأة بهذا الموضوع إطلاقًا.

إن الوراثة وما تحمله من مورثات الذكاء أو الغباء هي المسؤولة عند ذكاء المولود أو غبائه. وهكذا فإن الإنسان الذكي وكذلك الأم الذكية تحمل مورثات ذكاء أكثر مما تحمل من مورثات الغباء.

فإذا التقت مورثات الذكاء عند الرجل بمورثات الذكاء عند المرأة كان المولود ذكيًا وإلا كان متوسطًا أو غبيًا حسب حالة المورثات ومن نافلة القول أنه كلما زادت مورثات الذكاء عند الزوجين زاد احتمال ولادة الطفل ذكيًا وبالعكس فإنه كلما زادت مورثات الغباء عند الوالدين زاد احتمال ولادة طفل غبي.

ومن الأمور الصحيحة والدقيقة أن نصف البشر في مجتمع ما متوسطو الذكاء وأن الربع غبي والربع ذكي.

لقد قال رسول الله صلى الله عليه وسلّم «تخيروا لنطفكم فإن العرق دساس» إن الرسول صلى الله عليه وسلّم يدعونا لأن نختار الذكية الفهيمة ويدعو الفتاة لأن تختار ذكيًا فهيمًا. والواقع المؤلم أن الفتى حين يختار فإنه يبحث عن الجميلة والغنية وبنت العائلة المتنفذة ولا ينتبه إلى الذكاء والخلق والفهم. وكذلك الفتاة فهي ميالة إلى الغني ولا تنظر إلى ذكائه أو فهمه.

إن هذا مع الأسف ضار جدًا ورسولنا الأعظم بالاختيار ينصح نصيحة هامة جدًا جدًا. وهي أن نحسن الاختيار ونجعل من الذكاء والفهم والأخلاق الأساس الأول في اختيار الزوج أو الزوجة. وهنا يجب أن نلفت النظر أن المولود إنما يولد بذكاء محدد ومعين تعينه الوراثة ولكن البيئة الجيدة قادرة لا على تفتح ونضج الذكاء فحسب وإنما هي قادرة أيضًا على زيادته بكل تأكيد وهكذا فإنه بتضافر المحيط الجيد والذكاء الجيد فإنه يمكن رفع مستوى ذكاء الإنسان وزيادته وبالعكس فإنه بتضافر المحيط السيِّئ والوراثة

السيئة يتم خفض ذكاء الإنسان والقضاء عليه وهنا يجب أن نشير إلى أمر غاية في الأهمية وهو أنه لا فرق في الذكاء بين العروق (أبيض- أصفر- أسود.. الخ) ولا بين الجنسين «ذكر أو أنثى» وإنما الفرق الكبير بين الفرص التي تتاح لهذا العرق أو ذاك، لهذا الجنس أو ذاك ومن هنا كانت أهمية التربية.



إن التربية وحدها هي التي تقضي على الفرق بين عرق وآخر أو جنس وآخر. إن التربية وحدها هي التي تقضي على التخلف وهي التي تدفع بالشعوب إلى التقدم والنهضة.

نحن بحاجة إلى ثورة تربوية عارمة. تقتلع الجهل من جذوره وتقضي على التخلف كما تقضي على الفروق بيننا وبين الشعوب المتقدمة وهذه الثورة كفيلة بأن ترفع من مستوى الذكاء عند شعوبنا وأن تدفع بها إلى الأمام.

نحن بحاجة ماسة للاطلاع على ما عند الشعوب المتقدمة من علم. فالعلم لا وطن له. إنه مشاع. وخاصة في زمن الحاسوب والانترنيت يقول الرسول الأعظم «اطلبوا العلم ولو في الصين» وعلينا اليوم أن نطلبه من أي من البلاد المتقدمة. من الغرب بالذات. من أمريكا من انكلترا من فرنسا من ألمانيا أو من أي مكان في الأرض علينا أولاً أن نترجم العلم من

منابعه وأن نيسر للقارئ العربي الإطلاع على علوم الشرق والغرب وهنا نأتي إلى أمر غاية في الأهمية يجب أن نتوقف عنده وهو «القراءة».

فطلابنا لا يقرؤون. في الجامعة نفسها لا يطلب إليهم أكثر من الكتاب المقرر وهذا خطأ فادح. هم يجب أن يقرؤوا. إن طالب العلم يجب أن يقرأ كل ما تصل إليه يداه.

يجب أن ينوع مصادر ثقافته. يجب أن يطلع على ما في العالم من معارف أمر آخر وعلى جانب كبير من الأهمية مفقود في جامعاتنا هو: «البحث العلمي» المكتبات فقيرة أو معدومة المخابر فقيرة أو معدومة المجلات الأجنبية معدومة. كل هذا يفقر طلابنا ويجعلهم متخلفين عن أمثالهم من طلاب العالم.

العلم قائم على التجريب والتجريب لا بد له من مخابر والمخابر لا بد لها من علماء وهؤلاء مفقودون مع الأسف في بلادنا.

ومن هنا كان لا بد من إصلاح جذري للتربية في بلادنا ولا سيما في الجامعات طلابنا ضعاف في اللغة الأجنبية. والتي هي تعتبر مصدر العلم. حتى الاختصاصيون في اللغات الأجنبية ضعاف ولا يتقنون اللغات الأجنبية قراءة وكتابة وفهمًا ومن اللغات الأجنبية أشير بالذات للغة الإنكليزية.

اللغة الإنكليزية اليوم هي لغة العالم ومن لا يعرفها لا يستطيع أن يجاري العالم. فيجب العناية بتعليم الإنكليزية بحيث يستطيع الطالب العربي قراءتها وكتابتها وفهمها وكذلك التحدث بها.

شيء آخر مؤسف جدًا. إنه في جامعاتنا يوجد ما ليس «بالكتاب المقرر» أي أنه الكتاب الوحيد. الكتاب الذي لا يتجدد. والذي يترك طالبنا محدود الأفق قليل العلم والفهم.

يجب أن يحمل الطالب على قراءة ما أمكن من كتب ومجلات ونشرات دوريات لكي يستطيع أن يجاري ما في العالم من تقدم علمي.

وثمة مسألة الدوام. إن كثيرًا من المواد الجامعية لا يطالب بها الطالب بدوام فهو بذلك لا يعرف سوى الكتاب المقرر ويجهل أستاذه ولا يأتي إلى الجامعة إلا للامتحان. وهذه خطيئة فادحة تترك أبشع الأثر ومن هنا كان الكلام عن «سياسة الاستيعاب» سياسة الاستيعاب أنها سياسة خاطئة في البلاد المتقدمة. فلا يدخل الجامعة أكثر من ربع خريجي الدراسة الثانوية أما الأرباع الثلاثة الأخرى فتذهب إلى العمل المخطط له الذي يضع الشخص المناسب في المكان المناسب.

وثمة مسألة النجاح والرسوب. إن نسبة النجاح في مدارسنا غير طبيعية وكذلك في جامعاتنا وكثير من المشرفين على التعليم لا يحب أن يرسب طالب وهذا غير

طبيعي. ففي الطلاب من يستحق النجاح ومنهم من لا يستحقه.

وفي المجتمع مهن كثيرة لكل موهبة ومقدرة إن أمكن وضع الشخص المناسب في المكان المناسب. فأتقنا عملنا.

إن مسألة الوراثة والبيئة مسألةخطيرة جداً فما لم تجتمع الوراثة الجيدة مع البيئة الجيدة فلن يكتب لتعليمنا النجاح.

يجب العناية عناية شديدة بتربية علماء أفذاذ قادرين على أن ينقلوا إلى طلابهم أنواع العلوم بل هم قادرون فوق ذلك على الاكتشاف والاختراع وهنا تأتي مشكلة البحث العلمي.

إن الدول المتقدمة تقدم وتخصص للبحث العلمي ميزانيات كبيرة جداً والشعوب المتمدنة تتبرع للبحث العلمي بأموال كثيرة جداً وعلماء الجامعات تدفع لهم رواتب مغريه جداً وتهيأ لهم الفرص للنبوغ والنجاح.

ولست آتي بجديد حين أشير إلى ما يجري في الدول المتقدمة وخاصة في الولايات المتحدة من جذب للنابغين المتفوقين الأذكياء من كل بقعة من بقاع الأرض وتهيئة الفرص لهم في أمريكا للبحث والتقدم والاختراع.

إذن: يجب العناية بالوراثة على الشاب أو الفتاة أن يحسن اختيار شريكه وأن يعنى أن كون ذكياً. ومن ثم من واجبهما كأب أو أم أو مجتمعين أن يهيئا للطفل البيئة الجيدة وأن يعيناه على القراءة والدراسة والانصراف إلى المعرفة. وقد ابتليت مجتماتنا مؤخراً بمرض خطير اسمه «الدورات التعليمية» «والمعلمون الخصوصيون» مما يجعل العبء على الأهل كبيراً جداً ويلغي دور المدرس الحقيقي في المدرسة.

معلمنا لا يُدرسُ في المدرسة ما يجب أن يدرسه. فعلى الطالب الذي يريد أن يدرس أن ينتمي إلى دورة خاصة جداً ومعلم خاص وعلى أهله أن يدفعوا النفقات الطائلة لذلك وهو الأمر الذي سيهبط بمستوى تعليمنا يوماً بعد يوم.

المدرسة هي مكان التعليم. البيت هو مكان التثقيف. والمعلم هو المسؤول عن تعليم التلاميذ. الأب والأم هما الرقيبان على تعلم الولد حتى يواكب متطلبات عصره.

❖ ❖ ❖

٢٥

في البدء كانت الصورة

عز الدين شموط (*)

الأسطورة الأولى:

الإنسان قبل أن يصنع المرآة من المعدن أو الزجاج ، كان يرى صورة وجهه معكوسه بالماء. في المرة الأولى بحث عن الشخص الموجود داخل الماء . حاول تحريك سطح الماء بالعصا، ارتطمت العصا بقعر الماء، اختفت الصورة. تساءل من هذا . لم يعرف نفسه فوراً ، ركض مذعورا خائفاً وهو يتساءل من هذا؟! تجرأ وأعاد الكرة. فاكتشف أن الصورة بالماء تختفي عند ابتعاده، وتعود للظهور عند عودته. فربط الصورة بوجوده. فاكتشف ذاته، وصاح أنا أنا هذا أنا . فصارت الصورة صورته ، فأحب ذاته . لكنه احتار، ماذا يفضل الصورة أم الأصل بمرور الزمن

(*) فنان وناقد تشكيلي مقيم في باريس (سوري).

- العمل الفني : الفنان علي الكفري.

اكتشف أنه يستطيع تحسين ملامحه بالماكياج (تراب ورماد وريش طيور)، وبهذا يصبح متعدد الصور والحالات، شاباً وكهلاً، إنساناً وطائراً، إنساناً وقطاً..فاعتقد أنه بهذا يتقمص صور الحيوانات فيكتسب صفاتها وروحها. وهكذا تحول هو إلى مرآة تعكس أشكال وصفات وطباع المخلوقات الأخرى. لقد لاحظ هذا الإنسان أن صورته زائلة، فاكتشف الرسم، لأن الرسم يثبت صورته وصورة الآخرين، والصورة المرسومة قابلة للتحسين، فصار يرسم الأشياء كما يراها وكما يحب أن تكون عليه.

الأسطورة الثانية:

أحياناً نشاهد شخصاً ما في الشارع نجد فيه صورةً طبق الأصل، أو نسخةً ثانية عن أخ أو صديق أو قريب، إن بعض القبائل الإفريقية (يوروبا في نيجيريا، والبولي في الكونغو) تعتقد أن لكل إنسان أكثر من نسخة، لهذا صنعت رسوماً ذات وجهين ، وجه للنهار ووجه لليل. يسمون هذه الرسوم بالصورة - التوءم. وتعتقد هذه القبائل أن الوجه الجميل يجب تكراره ونشره ليتملكه كل الناس.

الأسطورة الثالثة:

كان يعتقد الفراعنه بأن التماثيل والرسوم ليست إلا حالة كامنة تنتظر عودة الروح أو المعنى (KA) لتعود إلى حالتها الطبيعية ، فانتشر الاعتقاد بأن الصوره تعبر عن حياة حقيقية كامنة، رن الصور بالنسبة للإنسان البدائي تعجل بالحضور المادي للحيوان المرسوم على جدران الكهوف. إن رسم صورة الخصم يُفترس من قبل حيوان ، ما هو إلا نوع من السحر المادي الذي يعجل بالقضاء على هذا الخصم. مارتا في كتابه « الإشار والرمز» الصادر عام ١٩٣٨ يقول : « إن الهدف من الصورة عند البدائيين هو أن تقودنا نحو الشيء المشار إليه، وأن تحيط بهذا الشيء، وأن تتملك الشيء نفسه ».

عند البوذيين إن الصورة مرحلة إنتقال عابره للمرور إلى ما هو روحي، وإلى شكل آخر من أشكال الحياة . إن هذا الشعور نجد آثاره في اليونان، الأسطوره الإغريقية تقول : إن زيوس استطاع تقليد عنقود العنب بشكل فائق لدرجة أن الطيور جاءت لتنقر حبات عنقود العنب المرسوم.

الإنسان البدائي يعمد للدلالة على شيء ما، بأن يحضر هذا الشيء أو ما يعادله .

سكان جزيرة لا بوتا يستعملون هذه الطريقة، عند التبادل التجاري حيث يضع الفريق الأول في مكان ما حوائجه، والجانب الآخر يضع بالمقابل بضاعته، فإذا تم الرضاء بعد المعاينه البصرية، يأخذ كل فريق حوائج الاخر. وفي حال تبادل كميات كبيرة ، فإن حضور البيضة أو التفاحة يمثل صورة بقية البيض أو التفاح. فالبيضة



هذه أو التفاحة هذه أصبحت صورة أو ممثلة أو سفيرة للبيضات أو التفاحات جميعها. لكن الحياة العملية تمنع على الإنسان أن يحمل معه كل الأشياء التي يريد التعبير عنها، لهذا فهو بحاجة أن يعطي صوراً عنها. ولما لا ؟ أبيقور اليوناني كان يعتقد أن صورة الشيء الفكرية ليست إلا صوره وخيال (ظل) انسلخ عن الشيء ليسكن ويستقر بالخيال بعد غياب هذا الشيء. إن هذا المفهوم بقي في أدبيات الفلسفة الكلاسيكيه (عند أفلاطون الصوره هي عبارة عن وهم). المهم في هذه الفكرة أن الصوره ليست الشيء بحد ذاته وانما أثر باهت عنه . كوفكا في كتابه « أسس الغشتالت» الصادر عام ١٩٢٥ يقول :

« إن كل ما رأيته ليس إلا محفظة مليئة بالصور أحملها تحت إبطي».

تيتشينر في كتابه « علم النفس » الصادر عام ١٩١٦ يقول :

« إن فكري في نشاطه العادي هو عبارة عن مجموعة لوحات ، لكنها غير مكتملة. هي عبارة عن صور انطباعية.. هي صور مكثفة مضغوطةمبسطة قابلة للتقليص والتمديد .. كما هي قابلة للنسيان والضياع .. لفهم ذلك يمكن مقارنة لوحة واقعية متطرفة (ترومب لوي) أو لوحة لدرور حيث نجد كل التفاصيل مع لوحة لتودنر حيث الأشياء تغيب في الضباب ولا يبقى منها سوى ظل نحيل خفيف ».

ليوناردو استعمل « الغرفة السوداء» التي اكتشفها روجية باكون في القرن الثالث عشر. كان ليوناردو يريد مسك خيال أو صورة الشيء بدقة. إن رسومه هذه ساهمت في ظهور التصوير الفتوغرافي.كما استعمل الفنانون في رسم « البورترية» ما يسمى « بالغرفة» المضاءة»

التي اكتشفها والستون في عام ١٨٠٦ ، والتي كان الغرض منها الحصول على صورة طبق الأصل عن الشخص المرسوم. وهكذا انتقلت صورة الإنسان من انعكاس على سطح الماء إلى صورة فوتوغرافية مثبتة على فلم حساس يعطي نسخاً متعددة. واليوم تحولت هذه الصورة إلى صورة رقمية قابلة للسفر عبر الأقمار الصناعية، لكن ذلك لم يخرجها من دائرة مفهوم الصورة والتصور، والصورة - فكرة بل على العكس أصبحت هي الفكر ذاته وليس فقط جسمه.

منذ تجارب هوبيس التي عرضها في كتابه « دراسة حركة الجسم» الصادر عام ١٦٤٢ والتي برهنت على ارتباط الصورة بالفكرة . وحتى اختراع أوتلي في عام ١٩٥٥ لجهاز يقرأ ويقارن الصور، إن الصورة والمنطق الصوري والفكر البصري أصبح سيد الفكر الإنساني بلا منازع. لقد وجد هوبيس أن حفظ كلمات الأشياء يصبح أكثر سهولة عندما ترافقها الصور، لأن العين الفيزيولوجية تتعامل منذ الولادة مع صور الأشياء المعكوسة في شبكية العين. إن اختراع أوتلي قائم على التوافق بين الصورة المرئية المعكوسة مباشرة داخل الجهاز وبين الصورة المخزونة في ذاكرة هذا الجهاز. يقوم هذا الجهاز بتقدير مدى قرب وبعد المعلومة الواردة إليه مع المعلومات المرتبه لديه، ليتخذ القرار بالقبول أو الرفض للصورة المعروضة عليه ، في حال الرفض يعني ذلك أن هذه الصورة غريبةوغير معروفة، يعني أن هذا الجهاز قام بتسجيل وتحليل الصورة وقارنها واستنتج وأقر . هذا الجهاز أصبح مستعملاً بكثرة في قبول أو رفض الزائرين للمؤسسات المهمة، هذا الجهاز يسير طريقة على مبدأ ربط ما هو فيزيولوجي بما هو فكري. وهذا هو نفس مبدأ (كما سبق وأشرنا طريقة سكان جزيرة لابوتا في تبادلهم التجاري عندما اعتمدوا على الصورة الفيزيولوجية، أي الصورة المنعكسة مباشرة في شبكية العين، أي الصورة المضاءة أو ما يسمى بالصورة - حدث ، وهي صورة - فكره لأن العين تخاطب الأشياء عن بعد ، فهي منذ البدء بحاجة إلى عمل تأملي لتتعرف بشكل دقيق على ماترى . نحن نعلم أن الصورة المنعكسة على شبكية العين مكونة من ملايين الأشعه الضوئية المتناثره ، تتجمع زمنياً، وتؤثر على الخلايا والصبغيات والمراكز العصبية، فهي صورة في طور التكوين. إن العين منذ المراحل الأولى لتشكل الصورة تقوم ببناء صورة الأشياء والتعرف عليها من خلال عكس الضوء للونها وأشكالها .. الخ، لهذا نحن لا نعرف حدوداً فاصلة بين الصورة والفكرة. بين عام ١٨٩٦ حتى عام ١٩١٠ قام عالم النفس بيركي بإجراء

تجارب على أشخاص متنوعين ، طلب منهم أن يتصوروا صورة تفاحة، ومن ثم عكس على شاشه مضاءة صورة التفاحة ففي كل مرة يصحح المشاهد فوراً صورته الفكرية للتفاحة لتطبق على الصورة المعكوسة على الشاشة. أعاد التجربة بعرض تفاحة حقيقية، فكانت الصورة المعكوسة المباشرة للتفاحة على شبكية العين تتمم الصورة الفكرية للتفاحة. لقد تعامل الإنسان مع الصورة بعدة أشكال منها:

١ - الصورة المضاءة أو البصمة أو الصورة - مرآت : كإنعكاس الصورة الفتوغرافية والسينمائية.. الخ هي انعكاس مباشر للشيء ، لحضوره الحقيقي، إذا كانت الصورة في المرآة أو على سطح الماء.. الخ تختفي باختفاء الأصل فإن اللوحه الواقعية والصورة الفتوغرافية والسينمائية.. الخ تدوم وتبقى. لكن هذه الصورة البصمة هي صورة عن الشيء وليست الشيء بحد ذاته.

- الصوره المجانسة للأصل Simlair: إن الصورة والأصل لهما نفس الصفات والميزات والتكوين واللون.. الخ لكن يختلفان فقط بالمساحة أو الحجم ، فالصورة الفتوغرافية على سبيل المثال أصغر بكثير من الأصل.

٣ - صورة التعادل ANALOQUE. الاشتراك ببعض الصفات أو العلامات أو الحركات بين الصورة والأصل. ويترك للمنطق الصوري تكميل الصورة والمقارنة. مثل الخرائط الجغرافي، وإشارات المرور ، والمخططات الهندسية.

٤ - الصوره المتأثرة بالأصل: تعتمد على تضخيم صفات الشيء الطبيعي ، كما هي الحال في بالكاريكاتيروالرسم التعبيري والمرايا المحدبةوالمقعرة.. الخ.

٥ - الصورة المركبة والمثالية: منذ زمن بعيد تعامل تخيل ورسم الإنسان مع صور مركبه مثل رسوم الإنسان المجنح ، وحورية الماء (سيرين) ، وأبو الهول..

كما مزج بين أجزاء من صور إنسانية مختلفة. في الحوار الذي دار بين الرسام الاغريقي « براسي » وسقراط. سقراط يسأل:

« عندما تقلدون صور الأشياء الجميلة، لأنه من المستحيل أن نجد إنساناً وحيداً يمتلك كامل القيم الجميلة، فأنتم تجمعون الصفات الجميلة من أشخاص متعددين، ومن نساء متعددات، فمن كل واحدة منهن تختارون قيمة مثلى، وتجمعون كل هذه القيم في بجسم واحد مما يبدو جميلاً بفضل التركيب.؟

براسي يجيب : نعم هكذا نعمل.»

ومن المعروف أن الرسام الإغريقي «زيوس» رسم صورة « هيلين الجميلة» بعد

أن جمع أجمل الأجزاء المختلفة الموجودة عند خمس نساء « كروتون».

٦ - الصورة المتخيلة: هي صورة تجسد بشكل ملموس صور الخيال والحلم،كالصور والرسوم السريالية وصور العوالم الخارقة (لوحات جيروم بوش) وأفلام « السيانس فيكسيون» وبعض الصور الدينيه والفكرية الواقعة تحت تأثير الحمى والهذيان والتخمر الفكري (كرسوم سوتين).

❖ مادة التصور:

يقول أرسطو في كتاب الشعر « من دون الصورة تصبح الحياة الفكرية مستحيلة» الفكر بحاجة إلى شكل إلى صورة إلى حامل. الصورة هي الشكل المصور للتصور ، هي مرات التصور وجسمه المرئي الذي يرسو عليها. الفكر في الذاكرة هو مجموعة صور تحولت إلى طاقة كهرطيسية (كودات) تحفظ بالقشرة الدماغية كما تحفظ الصور في أقراص الكمبيوتر، وعندما تريد الخروج من الذاكرة تعود لتصبح صورة مرة ثانية، قد تتحول إلى لوحة مرسومة أو كلمة صوتية أو حركة راقصة.. الخ.

الصورة هي فكر بصري يتحول من صور لا مرئية (تصور) إلى صورة مرئية، ويتحول الخيال الفكري بصورة عامة إلى صور ملموسة، الصورة المرسومة تعطي للشيء الغائب حضور أ،فهي فكر من نوع خاص، لهذا استطاع الفنان تصوير أنبل وأجمل الأفكار، كالجمال والانسجام والفرح والحب، كما عبر عن الفكر الفلسفي والتاريخي والديني.. الخ. لقد أتقن الفنان أصول السرد البصري. عندما رسم مكيلانج قبة السكستين أعطى لأسطورة الخلق بعداً جديداً، لقد ادخل مكيلانج مفهوم أفلاطون للروح أو الفكر الصافي القادر على تأمل الجمال المقدس البعيد عن الماده والجسد، عبر مكيلانج عن عودة الروح إلى جوهرها الأساسي الأول، قبل أن تنغمس في المادة والخطيئة والطرد من الجنة. إن السرد البصري ليس بغريب عن ميكانيكية عمل الفكر البصري اليومي.

منذ الولادة تنمو تجاربنا البصريه الطبيعية العملية، من خلال رؤيتنا اليوميه تنشأ علاقات متطورة متحركة متتابعة بين الصور المعرفية والفكر البصري. الفكر يحيك وينسج قصصة الصورية اليومية، مع العلم هو لا يعطي إذا لم يستقبل.

الجهاز الفكري لا يعمل إذا لم يغذى بالمعلومة الصورية المتتابعة والمتحركة. كل الناس يستخدمون التداعي الصوري. أهم المناهج الفكرية التي سادت في القرن التاسع عشر، نعني بذلك الإتجاه الجمعي Associationisme. يؤكد هذا المنهج على الجمع بين الصور وخاصة على تتاليها،حيث تستدعي كل صورة فكرية

صورة لاحقة، فالصور تتسلسل على شكل حلقات مترابطة متماسكة ، فهي تعمل حسب مبدأ الاشتقاق والتشابة والعدوى والتضاد. لكن هذا المنهج ، رغم أهميتة اعتقد أن الفكر يولد الفكر. يقول تين في كتابة « الذكاء» الصادر عام ١٨٧٠ :

«إن قانون التداعي أو الجمع الشهير، الذي يجمع بين الصور الفكرية يقودنا إلى قانون أبسط مفاده: في لحظة محددة تظهر صورة فكرية محددة وليست صورة أخرى، إنه قانون بداية وبعث لفكرة جديدة، بمعنى أن قبل هذه اللحظة ، كان في الفكر صوره أو جزء من صوره سابقه حرضت ظهور الصورة اللاحقة.» يؤخذ على هذا المنهج الفكري إهماله للمحرض الخارجي المغذي والمنشط لصور الذاكرة، كما يؤخذ عليه كونه تفكير ميكانيكي لحظي يهمل عمل الجهاز الفيزيولوجي. قد يكون الجمع أو التداعي هو احد طرق عمل الفكر البصري لكنه ليس القانون الوحيد. هناك الكثير من الصور الفكرية تنشأ أو تنمو وتتطور نتيجة الرؤيه المباشرة . إن الفكر البصري له مناهج وطرق عمل متعددة، لا تقتصر فقط على تأثير الذاكرة على الرؤية المباشرة ولا على تأثير الصور المباشره على الفكر البصري.

نحن نعلم أن صور الذاكرة البصرية هي صور نائمة مصنفة ومرتبة ، قد تستدعيها الرؤية الحالية أو التأمل البصري الداخلي عند الضرورة. وهي صور ليست على سوية واحدة ، هناك صور قوية وصور ضعيفة وقلقة .هذه الصور تتدعم من خلال تجارب بصريه جديدة مباشرة، كما يمكن أن تتفاعل مع بعضها البعض.

إن استدعاء صور الذاكرة مرتبط بقوة الصورة وكذلك بقوة الذاكرة والملاحظة والخبرة . إن تذكرنالتفاصيل طريق في الغابة أو وجه أو المحيط الخارجي لحركة جسم إنسان أو حيوان أو حدود بلد ما.. الخ هو مرتبط أيضاً بتكرار تجربتنا ورؤيتنا المتفحصة والانتباه.

إن صور هذه الأشياء تضعف أو تقوى كلما ابتعدنا أو اقتربنا زمنياً وجغرافياً من الرؤية المباشرة، وكلما كان شكل الصورة أكثر تعقيداً أو أكثر تبسيطاً وتنظيماً. لقد أثبتت التجارب أن ضغط الأشكال الواضحة ذات المعنى المحدد أسهل من حفظ الأشكال المجردة التي ليس لها معنى مألوف، مما يبرهن على عدم وجود أي انقطاع بين المحسوس والصورة والمعنى. جانيش في كتابه « الذاكرة البصرية» الصادر عام ١٩٢٣ تكلم عن الذاكرة « البصرية الطازجة» التي تعقب التحريض المباشر للرؤية، والتي يطلق عليها « الرؤيه المباشرة»، وجد جانيش أن قوة التقاط الذاكرة لهذه الصورة متفاوت عند

الناس، كما وجد أن الأطفال أكثر استعداداً لتسجيل الصورة المباشرة، تكلم جانيش عن طفل عمره عشرة سنوات يستطيع وصف صورة تمر أمامه بسرعة تسعه ثواني، فهو يتذكر عدد النوافذ وماذا يوجد خلف البناء وعنوان المحال التجارية .. الخ. كما تكلم جانيش عن استرجاع صور المشاهد اليومية العادية والصور المؤثرة والصور المستمرة والصور العنيدة والصور الكاملة والصور الجزئية وفتاتات الصور، ووصل إلى القناعة التالية « إن الإحساس والخيال البصري لا ينفصلان.» لقد درس والون مصادر الصورة والتصور ومصادر الذاكرة والخيال البصري عند الإنسان والحيوان . لقد اعتمد ببحثه هذا على تجارب العالم بريير، لقد راقب والون ردود فعل القطه أمام المرآة فوجد أن القطة أمام المرآة تحاول في لبدء البحث عن الشريك بلمس صورتها المعكوسة. كما وجد والون أن الطفل منذ الشهر السادس يبدأ بالابتسام لصورته ولصورة أبيه المعكوسة في المرآة، لكنه يلتفت إلى الخلف حيث يتفاجأ بالوجود الحقيقي لأبيه خلفه.

علق ميشوت على ذلك في كتابه «المخاطبة البصرية » الصادر عام ١٩٤٦ : « إن تجاربنا البصرية السابقة تتمم صور الرؤية الحالية، فنحن نحاول أحياناً مسك كأس اعتد رؤيتة على الرف أو الطاولة، مما يؤكد عدم وجود أي انقطاع بين ما نرى وبين ما نعرف وما نفكر.. إنه بدء حاله من حالات التصور .. إنه جوهر الخيال انه علاقة المرئي باللامرئي.. لهذا يمكن القول إن الفكرة هي صورة متصورة والصورة المتصورة تصبح صورة.»

ليتحول التصور أو الفكر من جديد إلى صورة، قد تكون مطابقه أو لا للصورة الأولية(للتصور)، هو بحاجة إلى مسك هذه الصوره لإخراجها من جديد على شكل كلمة صوتية أو صورة مرسومة أو حركة راقصة .. الخ.

لنأخذ تجربة الفنان التشكيلي على سبيل المثال:

على الفنان أن يمسك صورته الفكرية أو خياله البصري نعني بذلك مهما كان مصدر هذا الخيال أو الفكر. إن كان إنعكاساً مباشراً للأشياء المرئية أو صور مخزونة في بالذاكرة، أو صوراً قابلة للتحول والتطوير أثناء عملية التنفيذ .. الخ.

الفنان يريد تحويل الصورة الفكرية هذه إلى صورة ذات ديمومة، يحولها من صورة ضعيفة لا مرئية ذات هيكل عام إلى صورة قوية ذات حضور وملامح واضحة، ومن صورة جزئية وهمية ناقصة إلى صورة كاملة، ومن صورة أحلام إلى صورة مدركة بصرياً ، ومن صوره كان قد عاشها من قبل

أو صورة اساطير وتاريخ قديم إلى لوحة. إن صور الذاكرة والمخزون الفكري والثقافي للفنان ليتحول إلى صوره – فكرة أي لوحة يتطلب من الفنان مسك الصورة الفكرية وإطالة زمن الشعور بها (التخيل)، وهذا يتطلب عملاً متكاملاً من قبل وعي وإحساس وشعور الفنان. إن صور الفكر هي في أغلب الأحيان صور سريعة العطب، لأن « الفكر هو ضوء خافت قلق» ، لهذا إن مسك الصورة الفكرية ليس بالشيء السهل، ولا بالعمل الميكانيكي التلقائي حيث يتحول التصور إلى صورة والصورة إلى تصور بعصا سحرية، الفكر يبدأ بالتعبير عن ذاته عندما تبدأ صورته بالوجود والتحقيق والإنشاء. إن التحقيق والإنشاء يحتاج إلى تدريب وتعليم وممارسه وتراكم خبرات وامتلاك معرفة صنع ومواد وأدوات . إن حضور الصورة الفكرية ومقاومة ضعفها ومسكها وتثبيتها وإعادة بنائها ورؤيتها من جديد ومقارنتها مع ما كانت عليه أو ما يمكن أن تكون عليه تكمن في عملية الفكر والخيال والإبداع البصري ، ونحن هنا نتسائل كيف يمكن للفكر العمل بدون الصوره الحسيه وبدون الصورة المرئية للتصور؟! إن الفكر ينام ويستقيظ مع الصورة وبالصورة.بشلار في كتابه « الحلم الشاعري» الصادر عام ١٩٦٠ أعطى عدة أنواع لصور الحلم، وحلم اليقظة، يمكن وضعها ضمن ثلاث حالات:

١ – صور بعض الأماكن والأشياء والأحداث ، ذات الحضور القوي، التي تعطي شعوراً قوياً وكأنها مجسمة فعلية نعيشها ونحسها بحيوية فائقة تفوق الواقع اليومي العادي، لكنها ثابته مفاجئة فنستسلم لها .

٢ – صور هائمة ، غير محدده ، ضبابية رمادية.

٣ – صور ديناميكية ملونة نتفاعل معها، قد تكون فرحة منشطة، وقد تكون ثقيله تتحول إلى كابوس ، وتصبح صوره – شبح يلاحق خيالنا باستمرار.

لقد ربط بشلار بين الحلم وحلم اليقظة والخيال ولم ينسَ أبداً علاقتهم بالصور اليومية الفيزيولوجية المباشرة ، فنحن أمام ضوء الشمعة نترك العنان لهذه الصور لتنفرد تارة ولتختلط تارة أخرى مع الذكريات والخيال.

أما سارتر في كتابه « الخيالي» الصادرعام ١٩٤٠فقد همش وجود الصورة البصرية الواقعية الطبيعية، ودافع عن المادة الخيالية المستقلة والصافية التي تعمل خارج الرؤية الفيزيولوجية المباشره . لقد دافع سارتر عن « الوعي المأسور في الخيال» الذي يفقد صفته في حال تحويله إلى صورة. لقد درس عمل الخيال بعيداً عن الواقع والصورة والإشارةالكلامية، فصل سارتر بين الصورة الفتوغرافية وبين

ما تمثلة، لأن أكثر الناس عندما يرون صورة حصان يقولون « هذا حصان» فهم يخلطون بين الصوره والواقع والمتخيل. هذه الحاله نجدها غالباً عند الأطفال عندما يخلطون بين الساحره والعجوز التي تسكن في نفس الشارع الذي يسكن فيه الطفل. لقد حول سارتر هذه المشكلة وضخمها ، حولها إلى مشكلة سيميولوجية، وضخمها لتدخل في مضمار الهلوسة والخيال المرضي. إن سارتر دعا إلى الحرية المطلقة للخيال، حرية بدون حدود، بدون ارتباط، بدون جذور، غير ملتزمة، إن هذا الخطاب الجميل لا يتطابق مع النشاط الفكري الإنساني وخاصة الفكر البصري، حيث الصورة هي عماد الفكر والخيال، حتى الهذيان هو بحاجة إلى صور. حتى الفكر الواقع تحت تأثير المخدرات هو بحاجة إلى صور. هناك ثلاثة أنواع للخيال وكلها تعمل من خلال الصورة:

١ - الخيال المطلق الغير مقيد، يبقى حبيس التصورات الذهنية ، وهو غير قابل للتحقيق.

٢ - الخيال الممكن تحقيقه والتعبير عنه بالرسم ،بالموسيقى ،بالرقص،

هو خيال عملي تجريبي يحول صور الفكر إلى صور حسية ملموسة.

٣ - الخيال الذي نتصور إمكانية تحقيقه في مكان وزمان وأدوات ووسائل غير محددة، هو خيال وهمي مثالي يناسب الصور الشعرية والأدبية الكلامية.

إذا وضع سارتر الخيال فوق مستوى الصورة، وفصل الخيال عن جذورة الحسية البصرية، فإن الغشتالت لم ترق بالإحساس الفيزيولوجي إلى مستوى بناء الصورة الحسيةوالفكريةالبصرية. لقد جمدت الإحساس البصري في مستوى رد الفعل الفيزيولوجي للمحرض الخارجي. حتى إن الغشتالت ذهبت إلى حد تهميش الصوره تماماً مكتفية بأشكال مبسطة جداً كالخط والنقطة والأشكال الهندسيه . لقد تكلمت الغشتالت عن الأشكال القوية والأشكال الضعيفة لكن تجارب رورشار في تفسير البقع اللونية أثبتت أن معظم الأشخاص حولا بقع الحبر المجردة إلى أشكال وصور إنسانية حيوانية ونباتية.

كانت في كتابة « نقد الفكر المجرد» الصادر عام ١٧٨١ أراد تهميش الصورة أيضاً، في كلامة عن « الرياضيات الصافية» أو « رياضة الرياضيات»، أراد القول إن هناك فكراً رياضياً مفصولاً تماماً عن الإحساس البصري والصوره البصريه، رغم تأثره بنظرية إقليدس عن «النقطه والخط والسطح» إلا أنه لم ينتبه أن براهين إقليدس المنطقية ومسلماتة الفكرية تعتمد بالدرجة الأولى على الرؤية وعلى الإحساس البصري . مثل البرهان

على وجود نقطة ما على خط أوسطح هندسي ، البرهان الوحيد الممكن هو الرؤية البصرية المباشرة . إن مفهوم الجمع والضرب والتقسيم مثلاً لعدد من التفاح، يعني في حالة الجمع. تكراراً وتتابعاً فعلياً أو متخيلاً لصور التفاحة. عندما نسأل أمّاً عن عمر ابنها فتجيب اثنا عشر ربيعاً، وهذا شيء طبيعي لأن الرياضيات هي إحدى العلوم التطبيقية مثلها مثل الكيمياء والفيزياء والميكانيك . إن الرياضيات هي عبارة عن علاقات تبطن الأشكال الطبيعية ومدارات الكواكب والنجوم .. الخ.

إن الأعداد والإشارات الجبريه والهندسية هي إشارات تحمل ضمناً آثار ومعالم صورها الفكرية المكثفة ، فهي تتطلع إلى العوده إلى حالة عملية وتجربة فعلية ، هي وسيط بين ما هو طبيعي وبين ما هو معرفي، هي مرحلة من مراحل إرتقاء (تجريد) الصوره الفكرية . هي وسيط بين الإشاره أو الصورة الفكرية المباشره للأشياء وعلاقات مركبه لصور مختصره ومركبة . إن المسلسلات العددية الخالصة اللانهائيه ليست هدف بحد ذاتها، إن كل قانون رياضي يهدف في نهاية المطاف تعميق الصلة بين الفكر والأشياء، وهو بحاجة إلى الاستبصار والتنبوء ، وكل إستبصار وكل تنبوء يرسو في نهاية المطاف على صورة فكرية تناسبه.

نلاحظ ذلك خاصة عندما يريد الفكر الرياضي السير من تسلسل العمليات الرياضية بإتجاه التطبيق العملي. حيث الفكر الرياضي المجرد يستعين بمظاهر الصور البصرية التي إبتعد عنها في عملياته المكثفة. إن للقانون الرياضي له تاريخة وماضية البصري الذي لا يمكنه تجاهله . يعلق بياجيه في كتابة « جذور التفكير عند الطفل » الصادر عام ١٩٤٧ على نظريه بوهلر القائلة « أن هناك فكره بدون صورة» بقولة : « منذ الطفوله إن لكل فكرة صور ما، وإن كانت أحياناً صورة عامة غير محدده كالأرقام ». إن الطفل (وحتى الكبار) عندما نذكر أمامهم مثلاً العدد خمسه كرقم ، يتخيل خمسة تفاحات أو بيضات أو أشياء أخرى».

لقد أصبح إصطحاب كيس صغير يحتوي على عدد من حبات الفول أو الحمص إحدى الطرق الكلاسيكيه في تعليم الأطفال الحساب من جمع وطرح وتقسيم. ورسوم الأطفال في أغلب الأحيان تذكر عالم الرياضيات أن رأس الإنسان دائري أو مثلث يحملها جسم مستطيل الشكل وله أربع أطراف على شكل خطوط.

إن تجارب هوبيس التي أشرنا إليها فيما سبق أكدت أن العين الفيزيولوجية منذ الولاده تتعامل مع أشكال وصور لها معاني، يقول هوبيس:

« إن تعلم لغة الأرقام ولغة الكلمات (المسموعة والمقروءة) يبدأ مع ولادة الدلالات الصورية للأرقام والكلمات ، إن ربط الصورة مع هذه الإشارات يسرع كثيراً عمليه الحفظ والتعليم، لأن عمليات التبادل والاستنتاج الفكري البصري وإن تكن في البدء متواضعة، لكنها تنمو وتتطور مع نمو الطفل الفيزيولوجي والفكري.

إن الأرقام والكلمات لا تستطيع الإعتماد فقط على علاقاتها الخاصة، ولا على نماذج وتراكيب جاهزة، فهي تستمد أصولها وعلاقاتها المنطقية من مصادرها الحسية. إن الخط الأفقي أسهل للفهم والرسم من الخط العمودي ، إن هذا الفرق يعود إلى إحساسنا المرتبط بوضع الإنسان ضمن الخير حيث ينتقل (يمشي) بصورة أفقيه.»

فان جينيكن بعد دراسته لرسوم الهيروغليف والبيكتوغرام والإيديوغرام، افترض أن الصور البصرية سابقة على الكلام وعلى اللغات الأخرى، لأن هذه الرسوم هي صور تشخيصية بصرية استطاعت الارتقاء بالصورة البصرية إلى مستوى الدلالات المركبة MÉTA-SE'MIOTIQUE) يأخذ مثلاً كلامة «الجري » فيجدان الكلمة المسموعة لا تحدد لنا وضعية الأيدي والأرجل وعضلات الجسم المختلفة أثناء عملية الجري، إنما ترسلنا إلى فكرة الجري المجرد القلق، مع أن الجري هو صورة ذات نظام بصري كامل. يستنتج جينيكن في كتابه «إعادة بناء اللغات» الصادر عام ١٩٣٩ «إن معنى كلمة الجري لا تكمن في اهتزازات الصوت (المختلفة من لغة إلى أخرى)، لهذا إن الصورة البصرية هي أكثر استعداداً لتوصيف الحالة والحدث.»

الصورة والكلمة:

بن فينيست في مقالة كتبها عام ١٩٥٢ وأعاد نشرها في كتابة « مشاكل لغوية عامة» الصادر عام ١٩٦٦، يرفض هذا التوجه ، ويهمش دور الصورة في تشكل اللغة، ويأخذ مثالاً على ذلك الاتصال والمخاطبة عند الحيوانات . يقول:

الاتصال عند النحل يتم بالضرورة ضمن شروط التلقي البصري في النهار، وهذا غير ممكن في الظلمة، أما اللغة الكلامية فهي لا تعرف مثل هذه المعوقات. إن الرسالة عند النحل لا تتطلب أي جواب من الطرف الآخر (المتلقي)، لهذا إن المخاطبة عند النحل هي إتصال وحيد الجانب.»

الواقع أن فينيست لم يضف أي شيء جديد على كتاب سابير « اللغة» الصادر عام ١٩٢١ والمترجم إلى الفرنسية عام ١٩٧٠ ، والذي يقول:

« إن الكلام هو الوعاء الوحيد للفكر.» ينفي سابير مقدرة الحيوانات على المخاطبه، ويعتبر أن « الكلام هو الفكر والفكر يصبح كلاماً »، « الصوره البصريه ذات معنى هزيل.».

في عام ١٩٧٣ ينال عالم الحيوان فريش جائزه نوبل لا كتشافه لغه النحل، لقد استطاع هذا العالم تفكيك إشارات هذه اللغة، فوجد أنها إشارات بصرية تعتمد على إشارات حركية (نوع من الرقص)، كما تعتمد على اللمس. النحل الطليعي مثلاً ينقل المعلومة إلى النحل العامل بدقة، فهو يحدد مكان وبعد ونوع الزهره. لقد وجد فريش أن الحيوانات تستطيع إستقبال وتسجيل ومعالجة وإخراج المعلومات الحسية البصرية. كما تستطيع نقلها إلى الآخرين بعد تبسيطها وتجريدها وتحويلها إلى فكرة دون إستعمال اللغة الكلامية. إن هذه العملية تملك كل شروط اللغة ، فهناك مرسل وقناة إرسال ومتلقي وإشارة مجردة. البروفسور كونت المختص بعلوم الاتصال والمخاطبه عند الحيوان، والسيدة كوشلاً في كتابهما المشترك « اللغة عند الحيوان» الصادر عام ١٩٨٥ أكد أن الحيوانات تفكر وتنقل أفكارها إلى الآخرين بوسائل بصرية مختلفة ، القردة مثلاً تعبر بحركات الجسم وتعابير الوجة عن الرضا والفرح والغضب والسياده والطاعة والخوف والمرض، كما تستطيع وبمهارة كسر الجوزة بالحجر. قد لا ترقى هذه الإشارات والأفعال إلى مستوى الفكر الإنساني، لكن الصم والبكم والكهنة وإشارات البحارة ورسوم البيكوغرام والإيديوغرام وإشارات المرور والهيروغليف برهن على الإنسان يستطيع التعبير عن أفكار فلسفيه وروحية بإشارات بصرية راقية.

لقد خلط كثيرون بين الفكر وأدواته. إن الكلمة هي صوت يشير إلى أشياء وأحداث ، فالصوت هو إشارة ، لكنها إشارة غير طبيعية، ليس لها إرتباط أو إمتداد حسي مع شكل الأشياء. إن الخلاف بين اللغات الصوتية السمعية واللاسمعية هو إختلاف بنوع الإشاره والوسائل الحسية المستخدمة. مثلاً إن كلمة بيت او طاولة .. هي كلمة سمعية متفق عليها. أما رسم أو إشارة بيت فهي صورة موجودة أمامنا نراها تحدد لون وشكل وطراز البيت كما هو عليه بالواقع، فهي صوره وإحساس مباشر وفكره تتفاعل مع الإحساس الفيزيولوجي المباشر.

أما الكلمة السمعية فلها معنى متجلد في القاموس ، هذا المعنى ينتظر أن نتخيل صورتة ، إن وجدنا صورته ستكون صورة محيره، لأن مفهوم كلمه بيت له صورة في مخيلة المتكلم (المرسل) مختلفه عن الصورة المتشكلة في مخيلة السامع (المتلقي).

يقول سابير في كتابه « اللغة» الصادر عام ١٩٢١:

إن اللغة السمعية ، لتلحق بالمعنى هي بحاجة إلى تطابق جديد بين المرسل والمتلقي، فتلجأ إلى كلمة أخرى ، فتصبح الكلمة الثانيه توسيعاً مفتعلاً لمعنى الكلمة الأولى.». « فالكلمة هي صوت بالدرجة الأولى تطلب من الصورة البصرية النجدة.» يريد سابير القول « إن المعنى أو الصورة الفكرية في اللغة السمعية هي صورة قلقة ، لها معنى زئبقي رجراج يصعب مسكه، فهو في حاله نزوح دائم يريد اللحاق بالمعنى.» . «الكلمة تعاني من مشكلة تحديد هويتها.»

لهذا إن اللغه الكلاميه هي سلسلة من الإشتقاقات المصطنعة ، أما اللغة البصرية فهي مجموعة إشارات وإشتقاقات بصرية شكلية فكرية منطقية ذات نسيج مشترك، وهي لا تعتمد فقط على الإشارات التمثيلية (صوره طبق الأصل) بل تستعمل كل أشكال البلاغة البصرية مثل: التشابة ، التكرار، التراكم،المعنى المضاعف، الحذف والاخفاء، التركيز، الحلول محل ، الإبدال المفاجئ، والشكل الغير معقول. إن الأفعال البصريه متعددة منها: المقارنة ،وضع جنب إلى جنب آخر التمييز، التعاقب ، التبديل ، الفصل ، الضم ، الاستخراج، المزج ، التحطيم، اللصق التبسيط التقريب، الإظهار، الإخفاء الجمع، المحي ، التعشيق ، الاختيار ، الإتمام ، التفضيل، التنويع..

إن الصورة البصرية أو الإشاره البصريه تعتمد على القرابة الشكلية مثلاً القرابه بين القط والنمر أو بين رأس طائر ورأس إنسان.. لقد أجاد استعمال هذه القرابة الحسية البصرية الفنان لوبرأ والفنان أوشمبولد، كما فهم هذا المبدأ الأطفال ورسوم الأزتك والقبائل الافريقية والهندية والصينيةوالرسوم الشعبية والهيروغليف والبيكتوغرام والإيديوغرام.. لقد حول الأطفال كما اشرنا شكل الإنسان إلى أشكال هندسية، حولوا الرأس إلى دائره والجذع إلى مستطيل والأيدي والأرجل إلى خطوط نحيلة. إن درجات التجريد والتبسيط للصورة البصرية تشكل المخزون الضخم للأشكال والحالات والحركات الطبيعية ولدلالاتها الفكرية الحسية البصرية، الذاكرة البصرية تستطيع التعامل مع كل أنواع الصور، الكاملة منها والناقصة،المماثلة والمجردة . إن هذا المخزون الضخم للصور يساعد حتى الكلمة المسموعة . لأن الفكر لا يعمل بدون صورة، والصورة هي المحرك الرئيسي للفكر. يقول وورف في كتابه « اللغة والواقع» الصادر عام ١٩٥٦ :

«إن الكثير من الكلمات لا معنى لها بدون صورة، إن تعبير عمق فكرة ما في اللغة اللاتينية والإنكليزية والفرنسية تعود إلى « عمق البئر » ، وعمق البئر هو صورة فيزيائية طبيعية بصرية. وتعبير « نظام عفن أو فاسد» يعود إلى تفسخ الخضار واللحوم .. إن هذه المعاني هي صور حسية بصرية مستعارة من الواقع».

٣٩

الاتجاه العلماني في فكر النهضة العربي

د. عزت السيد أحمد (*)

العلمانية واحدة من أبرز المشكلات التي شطرت الفكر العربي إلى فريقين على الأقل: فريق يعتنقها بعجرها وبجرها اعتناقاً ربما يكون أعمى في كثير من الحالات حتى لا يرى في الفريق الآخر ما يمكن أن يقبل به أو يقتنع به. والفريق الثاني على العكس تماماً إذ وقف من العلمانية موقفاً رافضاً ووصل الأمر بمعظم متبني هذا الفريق إلى درجة الرفض القاطع لكل ما يمكن أن يأتي به العلمانيون من أفكار.

(*) كاتب وباحث سوري.

- العمل الفني: الفنان أحمد إبراهيم عبد العال.

ولكن على أيٍّ لا يمكن، ولو منطقيًا على الأقل، إلا أنَّ يكون ثَـمَّـةَ من يتمتع ببعض الليونة من الفريقين في إمكانية النّقاش والأخذ والردّ، ويصل من المرنين من الفريقين إلى حدود تكوُّن فريق ثالث يقف بينهما ليس توفيقًا ولا تلفيقًا وإنّما موقفًا وسطًا يحاول الأخذ بما يمكن الأخذ به من الفريقين وعدم رفض ما يمكن عدم رفضه من الفريقين.

إلى هنا يمكن القول إنَّ مثل هذه المشكلة موجودة في الفكر الغربي ضمن حدود معيَّنة من إمكانيَّة التَّشابه وليس التَّشابُهَ المطلقَ ولا حَتَّى الكبير. ولكننا سنغضُّ النظر إجرائيًا عن الفروقات بَيْنَ التَّوجهات الغربيَّة والتَّوجهات العربيَّة في التَّعامل مع العلمانيَّة ضمن حدود ما سبق؛ لأنَّ الافتراق الكبير يبدأ بعد ذلك، إذ وجدنا في الفكر العربيِّ توجهًا أثار إشكالاً كبيرًا، وسيظلُّ موضع إشكال وخلاف، وهو محاولة الرَّبط التَّوفيقيُّ بُيْنَ الإسلام والعلمانيَّة بطرائق مختلفة وكثيرة. وهذا ما أدّى إلى وجود فريق رابع متمايز عن الفرق الأخرى في التَّعامل مع العلمانيَّة.

الحقيقة أنَّ هذا الخلاف طبيعي، وغير الطبيعي هو أن لا يكون هذا الخلاف والاختلاف. فهذا شأن الاصطلاحات والمفاهيم جلها إن لم تكن كلها في العلوم الاجتماعيَّة. فهي كلها تتسم بنوع من المرونة والميوعة التي تجعلها عرضة لتباين الآراء والمواقف، أي إنَّ السبَّب في هذا الاختلاف هو الاختلاف في التعريفات التي قُدِّمت فيها العلمانيَّة من العلمانيين أنفسهم على الأقل، فهي وفق تعريفاتهم: «فصل الدين عن الدولة»، وهذا هو الأصل في نشأة العلمانيَّة من المفهوم الغربي. وهي كذلك «فصل الدِّين عن السِّياسة» ورُبَّما فقط فصل الدِّين عن السِّياسة من دون النَّظر إلى الجوانب الأخرى. وثَمَّةَ فرق بَيْنَ التَّعريفين وإن كان صغيرًا أو شكليًّا في بعض جوانبه. وتعرَّف العلمانية أيضًا بأنَّها «إعلاء صوت العقل على أي صوت حتَّى لو كان صوت الدين» ويصل الأمر هنا غالبًا إلى رفض سلطة الدِّين. وتعرَّف العلمانيَّة أيضًا بأنها «تحرُّر الفرد من قيود المطلق والغيبي»، أي الإيمان، فيما يفترض، بالعلم والتجربة المادية أو الواقعية.

الحقيقة أنَّ هذا التَّنوع الدَّلالي لاصطلاح العلمانيَّة ينطوي على اللبس والخلط وأحيانا التناقض. فالقول بأنَّ العلمانيَّة هي «تحرُّر الفرد من قيود المطلق والغيبي»، قول غامض متناقض من جهة ولا يدلُّ على العلمانيَّة من جهة ثانية، إن كان يمكن أن يتحرر المرء من الغيبي فكيف يمكن التحرر من المطلق؟ وهل المطلق هو اللّه فقط؟ وهل هو الدين فقط؟ وهل المطلق بقيد البشر؟ فإذا انتقلنا إلى الجانب الآخر من التعريف الذي يقول



بالإيمان بالعلم والتجربة وجدنا أننا أمام ميدان آخر صلته بالعلمانيّة ليس أكثر من صلته بنقائضها أو ما يختلف معها وعنها.

أما القول بأنّ العلمانيّة هي «إعلاءٌ أو تقديمٌ لصوت العقل على أي صوت حتّى لو كان صوت الدِّين»، فهذا أمر ليس بالجديد على تاريخ الفكر البشري فهو أساس التفكير الاعتزالي وأصل استقلال الفكر الاعتزالي، ووجدنا بعض الفلاسفة المسلمين الذي قالوا بذلك، ومثلهم كان شأن بعض الفلاسفة المسيحيين الذين كانوا معظمهم من القديسين في أوروبا الوسطى. ومع ذلك لم يكن في هذا ما يدعو إلى فصل الدين عن الدولة أو العلمانية.

أمّا القول بأنّ العلمانيّة هي رفض سلطة الدِّين فهو قول يفجر المشكلات تفجيرًا. فما المقصود برفض سلطة الدِّين وأين وكيف؟ وهل هو رفض للدِّين أم رفض لسلطة الدين؟ وما الفرق بَيْنَ رفض الدين ورفض سلطة الدين؟ وعلى أيّ حال من هذه الأحوال: ألا يتناقض هذا مع أوّل دعامة من دعائم العلمانيّة وهي حرية الاعتقاد والتفكير والتّعبير؟!!

أمّا القول بأنّ العلمانيّة هي فصل الدِّين عن السِّياسة فهو قول قد يصحّ نظريًا إلى حدٍّ ما، ولكنه ممتنع واقعيًا،

وواقعنا شهد منذ نشأة العلمانيَّة وحتَّى اليوم أنَّ أعرق النظم العلمانيَّة وأشدها وأقواها لم تستطع فصل الدين عن السياسة، ولن تستطيع ذلك أبداً. وإن افتراضنا إمكان تحقق ذلك سنكون أمام تساؤل عريض وخطير وهو: ماذا يعني فصل الدِّين عن السِّياسة؟ ولماذا فصل الدِّين عن السِّياسة وليس فصل السِّياسة عن الدِّين؟ وهل هو عدم تدخل الدِّين في السِّياسة أم عدم تدخل السياسة في الدين أم عدم تدخل كلٍّ منهما في الآخر؟ وهل يمكن ذلك فعلاً؟ بالانفعال والاعتقاد الجزاف فقط يمكننا أن نتوقع إمكانية هذا الفصل هنا.

إذا تركنا هذه الاختلافات وما أدت إليه وجدنا عاملاً آخر من العوامل التي أدت إلى هذا التنوع وربَّما كانت الاختلافات السابقة جزءاً من نتائج هذا العامل، وهو الاختلاف في إرجاع العلمانيَّة إلى مصدرها فثمَّة من يرجعها إلى العلم فتكون العِلمانيَّة، وثَمَّةَ من يرجعها العالم فتكون العَلمانيَّة. والصواب بالاتفاق هو العَلمانيَّة من العالم وليس من العلم لأنَّ الإرجاع إلى العلم لا يوصل إلى السياسة ولا يتصل بها، بينما العَلمانية من العالم بدلالتها الاصطلاحية ستستند العلم في المقدمة والنَّتيجة، والأصل في ردِّ العَلمانيَّة إلى العالم كما يرى **جورج طرابيشي** في الموسوعة الفلسفية العربيَّة

راجع إلى مقابلتها للرباني المنسوب إلى الرب، فيما العالم أو العالَمين هو النسب إلى الناس. ولذلك يعقب **طرابيشي** هنا، وهو محقٌّ تماماً في ذلك، قائلاً: «إذا كانت الألفاظ تفهم بأضدادها، فإنَّ نقيض العلماني هو الأكليريكي - Cérical، أي من ينتسب إلى الأكليروس، وهم طبقة رجال الدين أو من يناصر الأكليريكية، وهي مذهب يقول بضرورة تدخل رجال الكهنوت في الشؤون العامَّة».

هنا يَتضح البعد الحقيقي للعَلمانَّية وهو اعتماد التَّشريع البشري لا التَّشريع الإلهي. أي فصل الدِّين عن الدَّولة أو فصل الدَّولة عن الدِّين وحسب، وليس الفصل بَيْنَ الدين والدَّولة، وليس فصل الدِّين عن السِّياسة ولا غيرها من التَّعريفات التي سَبَقَ الحديث فيها. وهنا لا بُدَّ من تبيان أنَّ ثَمَّةَ خطأ يكاد يكون شنيعاً في تعريف العلمانيَّة سببه قلة الدراية اللغوية، وهو الذي يقول بأنَّ العلمانيَّة الفصل بَيْنَ الدِّين والدَّولة. والفرق كبيرٌ وكبيرٌ جداً بَيْنَ قولنا: فصل الدِّين عن الدَّولة وقولنا الفصل بَيْنَ الدِّين والدولة. ففصل الدِّين عن الدولة أو فصل الدولة عن الدين الذي هو العلمانيَّة يعني خاصَّةً رفع وصاية الدين عن الدَّولة، ويعني عامَّةً الفصل بَيْنَ تداخلات السُّلطتين، وفي المحصلة ترك تسيير أمور الدولة للقوانين الوضعيَّة إلى ما يلزم عن ذلك. أمَّا الفصل بَيْنَ الدِّين

والدَّولة فهو كلام لا معنى له لأنَّ الدَّين والدَّولة منفصلان عن بعضهما ولكلٍّ منهما ميدانه الذي يعمل فيه ومساحته الخاصَّة التي يتحرك عليها.

هنا إذن نجد توازيًا بَيْنَ تشريعين: تشريعٌ إلهيٌّ يمارس في إطار المؤسسات الدِّينيَّة والممارسات الدِّينيَّة، وتشريعٌ بشريٌّ تحكم به الدَّولة وتفصل على أساسه بَيْنَ مواطنيها بغضِّ النَّظر عن انتماءاتهم الدِّينيَّة والعرقيَّة، وبغضِّ النَّظر عن التَّشريعات الدِّينيَّة.

هنا يجب وضع النِّقاط على الحروف في أمور كَثُرَ الالتباس فيها وكثر فيها الخلط أيضًا، وأبرز هذه الملتبسات علاقة العلمانيَّة بالحريَّة، والعلمانيَّة والديمقراطيَّة، والعلمانيَّة والعلم، والعلمانيَّة والإلحاد.

قبل مناقشة هذه المسائل تجب الإشارة إلى مسألة أساسيَّة، وهي من المسلمات الفكريَّة، وهي أنَّ ما سنقف عنده من علاقة العلمانيَّة مع هذه الاصطلاحات هي مسألة الضبط والتحديد والدقة وليس لإثبات أو نفي أيِّ علاقة للعلمانيَّة مع المفاهيم المشار إليها. ذلك أنَّ، وهذا هو المسلم به، أنَّ لكل شيء علاقة مع كلِّ شيء، وهذه العلاقة ليست إثباتًا بالضرورة ولا نفيًا بالضرورة، وإنَّما هناك مستوى ما من العلاقة بَيْنَ أيِّ طرفين تحكمه مجموعة من الظروف والشروط والضوابط التي يفرضها طرفا العلاقة معًا والإطار الذي يحتويهما.

أولاً، العلمانية والحرية: كثر ويكثر الحديث عن العلاقة بَيْنَ العلمانيَّة والحريَّة، إلى درجة أن جعل الكثيرون مفهوم العلمانيَّة مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا. فجزء أساسيٌّ من مقومات العلمانيَّة ممارسة الحريَّة: حريَّة التعبير والرأي، حريَّة الصحافة والإعلام، الحريات الشخصيَّة بمختلف معانيها ودلالاتها وميادينها..

نحن في حقيقة الأمر لا نعترض على الترابط التلازمي بَيْنَ العلمانيَّة والحريَّة، ولن نعترض عليه إذا قام على أساس من التَّكافؤ والنِّدِّيَّة والمساواة كما يوحي به أصل تسوية استخدام الحريَّة في هذه التعريفات. ولكن هل يمكن أن يكون هذا التكافؤ فعلاً؟ إذا كان ممكن القيام واقعيًّا قيامًا فعليًّا فنسلم من دون أيِّ مناقشة بهذه الحريَّة.

يجب أن نتبين هنا أنَّ ما نسلم به هو ممارسة الحريَّة بالدلالات السابقة وليس ربط الحرية بالعلمانيَّة. ذلك أنَّ ما يجب تبيانه هنا هو أنَّ الحريَّة ضرورة من ضرورات العلمانيَّة إذا تحقق في ممارستها إمكانيَّة التكافؤ الفعلي على أرض الواقع بَيْنَ الجميع. ولكن إذا لم يتحقق التكافؤ فإن العلمانيَّة ستكون عليلة البنيان مختلفة تحقق الحرية لفريق على حساب فريق، إذ

سيكون هناك غالباً، إن لم يكن بالضرورة، مقدسات تحميها العلمانيَّة ومقدسات لا تعترف العلمانيَّة بها.

الحرية من مكملات العلمانيَّة إذن، وهذه حقيقة، ولكن في الوقت ذاته العلمانيَّة من مكملات الحرِّية، لأنَّ الحرية شيء والعلمانيَّة شيء آخر، والحرية أعم من العلمانيَّة لأنَّ الحرية فكر وفلسفة بينما العلمانيَّة نظام سياسي. وكلاهما على أيِّ حال ينتظر حماية القانون وسيادته.

ثانياً: العلمانية والعلم: العلاقة بَيْنَ العلمانيَّة والعلم ذات شقَّين أولهما وهو الذي يعنينا أكثر هنا وهو ارتباط مفهوم العلمانية بالعلم، وثانيهما العلاقة بَيْنَ المفهومين بالإطلاق.

إنَّ القائلين بأنَّ العلمانيَّة مفهوم أو اصطلاح مأخوذ من العلم الذي يمكننا من إدراك القوانين التي تتحكَّم بالمادة أو بالمجتمع بل كليهما معاً.. إنَّما ساقهم إلى ذلك وَهْمُ أنَّهم يستطيعون بذلك المصادرة على العلم وعلى الفكر الدِّيني بجرِّ العلم إلى جانبهم وحدهم، والقول بأنَّهم وحدهم الذين يفكرون تفكيراً علميّاً وغيرهم يفكر تفكيراً غير علميٍّ، وأنَّ من لم يكن علمانيّاً فليس علميّاً. وهذا في حقيقة الأمر ضربٌ من الشَّعوذة والاستخفاف بالآخرين في مستواه النَّظري العام، ووهمٌ في إطار علاقته بفصل الدِّين عن الدَّولة، لأنَّ الاستناد إلى العلم ليس مؤدِّياً بالضَّرورة إلى فصل الدِّين عن الدَّولة، ووجدنا في التَّاريخ المعاصر على الأقلِّ كثيراً من النَّماذج الَّتي كان للعلم فيها سيادة أساسيَّة ومع ذلك لم تكن دولاً علمانيَّة.

هذا يقودنا إلى الشِّقِّ الثَّاني من علاقة العلمانية بالعلم، فإذا كان القول بأن العلمانيَّة مشتقة من العلم غير صحيح لأنَّ كون العلمانيَّة من العلم لا يعني ولا يؤدِّي بالضَّرورة إلى فصل الدِّين عن الدَّولة، وإذا كان القول بأنَّ العلم عماد العلمانيَّة وأساسها من غير أن تكون مشتَّقة منه وهمٌ أيضاً لأنَّ الاستناد إلى العلم ليس مؤدِّياً بالضَّرورة إلى فصل الدِّين عن الدَّولة، فإنَّهُ من الخطأ القول بالفصل التام بَيْنَ العلم والعلمانيَّة فلا شكَّ في أنَّ ثَمَّةَ روابط غير قليلة بينهما، ولكنَّها ليس أكثر من الروابط الموجودة بَيْنَ العلم وميادين أو تطبيقات أخرى تبتعد أو تقترب من العلمانيَّة.

ثالثاً: العلمانية والدِّيمقراطية: إذا كان ثَمَّةَ ما يسوغ الخلط في مصدر العلمانية بَيْنَ العلم والعالم استناداً إلى تشابه اللفظ والتباس الأصل لسبب أو لآخر، ويدفعنا إلى تقديم حسن النية على الأقل أو الجهل على الأكثر في هذا الخلط وما أدى إليه من تشعبات وتنظيرات فماذا يمكن أن نقول عن علاقة العلمانيَّة بالدِّيمقراطية؟

كثيرون أيضاً هنا يحاولون إيجاد

الروابط الوثيقة بَيْنَ العلمانيَّة والديمقراطية، وهذا اجتهاد لابأس به ولا عليه، ولكن أن تصل المساعي إلى والاجتهادات إلى درجة إقامة علاقة تلازميَّة بَيْنَ المفهومين أو المارستين فهذا أمر موضع شكٍّ وتساؤل. والحقيقة أن العلمانيين كلهم يقدمون العلمانيَّة على أنَّها هي الديمقراطيَّة بتعابير متعددة تشترك في مبدأ هذا الربط التلازمي فيقولون: «الديمقراطية أو رُبَّما الديمقراطية الحقيقية لا يمكن إلا أن تكون علمانية، والعلمانية أيضًا لا يمكن أن تكون إلا ممارسة ديمقراطية». ورُبَّما يضيف بعضهم أنَّ النضال من أجل العلمانية هو نضال من أجل الديمقراطيَّة والنضال الديمقراطي ليس إلا نضالاً من أجل العلمانية. أي من أجل فصل الدين عن الدولة».

في تحدي الاصطلاحات والمفاهيم لا توجد قناعات وآراء ولا ميول وأهواء، هي توافقات مشروطة. وإذا كان من الجائز أن تكون هناك مترادفات في اللغة فليس الأمر كذلك في الاصطلاحات العلميَّة والفكريَّة، فالعلمانيَّة كما في الافتتاح الذي بدأ به **جورج طرابيشي** في تحديد العلمانيَّة في الموسوعة الفلسفية العربية، «ليست فلسفة أو مذهبًا فلسفيًا، ولا نظرية فكريَّة، ولا حَتَّى نظريَّة سياسية، إنَّها مذهب قانونيٌّ سياسيٌّ وحسب». ويصحُّ القول إنَّها نظام سياسي تتحدد بموجبه صيغة التشريعات في الدولة وصورتها، ولذلك يمكن أن تكون العلمانيَّة قائمة في الأنظمة الملكيَّة والجمهورية على حدٍّ سواء. كما يمكن أن تكون في النظام الديمقراطي وفي النظام الديكتاتوري على حدٍّ سواء.

الحقيقة التي لا ينبغي التغافل عنها هي أنَّهُ يجب التمييز والفصل بَيْنَ الرغبات والوقائع، بَيْنَ ما نرغب فيه وما هو قائم. نحن نرغب أن تلتصق العلمانية بالديمقراطية، وأن تلتصق الديمقراطية بالعلمانيَّة.. نعم نحن نرغب في ذلك. ولكن هذه رغبة، قد تتحقَّق، ومن الأحسن أن تتحقَّق. ولكن تحققها ليس حتميًّة لا مفر منها وليس عنها من محيد.

وفي الوقت ذاته ينبغي عدم الزعم أن العلمانيَّة وحدها هي الديمقراطية وكل ما عداها فهو قمع أو استبداد أو استلاب أو غير ذلك، فقد تتحقق الديمقراطية في أنظمة غير علمانيَّة.

رابعًا، العلمانية والإلحاد: لعل أخطر المشكلات التي توجه العلمانيَّة هي الربط الحاد بَيْنَها وبَيْنَ الإلحاد. فهل العلمانيَّة إلحاد فعلاً؟ ومن الذي أقام هذا الرَّبط بَيْنَ العلمانية والإلحاد؟ هل هم العلمانيون ذاتهم أم أعداء العلمانيَّة وخصومها؟ ومن ثَمَّ أخيرًا ما مدى صوابيَّة هذا الرَّبط التَّلازمي؟

لا تختلف مشكلتنا هنا عن المشكلات

التي سبق الحديث فيها من إقامة روابط تلازمية بَيْنَ عناصر غير متلازمة بالضَّرورة. ففصل الدين عن الدَّولة لا يساوي الإلحاد ولا يؤدي إليه بالضرورة، ولكن الإلحاد سيؤدي إلى العلمانيَّة بالضرورة لأنَّهُ في ساحة الإلحاد لا توجد سلطة دينية على الإطلاق، وإذا كان المجتمع كله إلحاديًّا فإنَّهُ لن يعاني أصلاً من الدعوة إلى العلمانيَّة لأنَّهُ لا سلطة دينية لديه يتخلص منها أو يفصلها عن السلطة الزمنية. المجتمع الإلحادي علماني بالضرورة. هذا يعني أن الدعوة إلى العلمانية لا تظهر منطقيًا إلا في مجتمع مؤمن.

هذا يعني أنَّ الإلحاديَّ في المجتمع المؤمن سيدعو إلى العلمانيَّة بالضَّرورة، ولكن بالضَّرورة أيضًا ليس كل من يدعو إلى العلمانيَّة سيكون ملحدًا. وهذا ما سيعيدنا إلى نشأة العمانيَّة وأساسها التَّاريخي.

العلمانية في عصر النهضة العربيَّة:

لم يتأخر ظهور العلمانية كثيرًا على بدء عصر النهضة العربيَّة فقد ظهرت في البدايات إلى حدِّما إلى جانب الاتجاه الديني الذي ظهر أولاً، ولا غرابة في الظهور المبكر للاتِّجاه العلماني في فكر عصر النهضة العربيَّة لأنَّ مصدر النهضة كلها يرجع في جزء كبير منه إلى الاتصال العربي مع العالم الغربي وما شهده من ثورات علميَّة وفكرية وسياسية ودستوريَّة.. وتلقي صدمة كبيرة من التَّباين الكبير من العالمين، وكانت العلمانيَّة واحدة من الأفكار التي وجدت صداها في الشرق، ووجدت من يتبناها بوصفها الوصفة السِّحريَّة لنهضة الشَّرق.

لقد تفاوت الإيمان بالعلمانيَّة وقدرتها على انتشال الشرق أو العالم العربي من محنته وتخلفه، وتفاوت مع تفاوت الإيمان بها فهمها وتحديدها، وهذا ما أدَّى إلى وجود مستويات من التَّعامل مع العلمانيَّة، وأدَّى تاريخيًا إلى اختلاف بَيْنَ الدَّارسين والباحثين في تصنيف أعلام العلمانيَّة في عصر النهضة العربيَّة، فمنهم من يتعامل مع العلمانيِّين كلهم بوصفهم فريقًا واحدًا، ومنهم من يتحدَّث عن علمانيَّة داروينيَّة وعلمانيَّة مؤمنة، ومنهم من يتحدَّث عن علمانيَّة اشتراكيَّة وعلمانيَّة ليبراليَّة، ومنهم من يتحدَّث عن علمانيَّة إلحاديَّة وعلمانيَّة مؤمنة، ومنهم من يتحدَّث عن علمانيَّة وعلمانيَّة إصلاحيَّة، ومنهم من يتحدَّث عن علمانيَّة مسيحيَّة وعلمانيَّة مؤمنة.. وربَّما نجد من يبتكر تصنيفًا أو تصنيفات أخرى لأعلام العلمانيَّة في الفكر العربي في عصر النَّهضة.

مهما تباينت هذه التَّصنيفات فإنَّها على تباينها ستضمُّ كل العلمانيين أو على الأقل معظمهم، ذلك أننا سنجد بعض الاختلافات في تحديد الهويَّة الفكرية

لبعض الأعلام، وهذا مرتبط بمشكلة تحديد الاتجاهات، فنجد بعض الدارسين يصنف بعض مفكري النهضة بين العلمانيين فيما نجد دارسين غيرهم يصنفون المفكرين ذاتهم بعيداً عن العلمانية. وربما كان أبرز مثل أو شاهد على ذلك كلاً من **الأفغاني والكواكبي** اللذين وجدنا من يقدمهما على أنهما من العلمانيين، ووجدنا من يقدمهما على أنهما من الاتجاه الديني، ووجدنا من لا يرى فيهما شيئاً من العلمانية.

المشكلة كما أشرنا مرتبطة بمشكلة تحديد الاتجاهات الفكرية بما بينها من تداخلات وتشابكات تجعل من الممكن الحديث عن مفكر ضمن أكثر من اتجاه، ولكن تحت سقف مستوى محدد من المرونة في الحركة. ومن ذلك مشكلتنا مثلاً مع**الكواكبي والأفغاني** فهما لا شكّ من الاتجاه الديني،ولكن لا يوجد ما يمنع أن يكونا مع العلمانية. وعندما أقول لا يمنع أعني أنّ هذا الكلام صحيحٌ في الافتراض النّظري وليس في مستوى الممارسة الفعليّة بالضّرورة، كما يمكن للمرء أن يكون عروبيّاً وإسلاميّاً في الوقت ذاته.

ولكن هذا لا يعني أنّ التّصنيفات أمرٌ نافلٌ أو زيادة لغو لا تقدّمُ ولا تؤخّرُ، فالتّصنيف علم مهم لترتيب الموضوعات وتقديمها على نحو منهجي ييسر فهمها والتعامل معها. وللتصنيف أهمية قصوى في تقدم العلم والفن لا يمكن نكرانها.

لن نتحدث عن كلّ هذه التّصنيفات فحسبنا منها ما يمكن أن يغطيها تغطية نظنُّها شاملةً للعلمانيّة العربيّة في عصر النهضة من مختلف جوانبها وأعلامها. وعلى هذا الأساس سنقف عند تصنيف كل من **هشام شرابي** ومعه **جورج كتورة** الذي نقل عنه واعتمد عليه، وتصنيف **منير موسى** وهو الأقدم، وتصنيف **سليم بركات**، وما يمكن القول إنّهُ رؤيتنا وهي ليست جديدة ولا وحيدة في تصنيف أعلام العلمانيّة في الفكر العربي في عصر النّهضة.

ولكن قبل الشروع في تقديم هذه التصنيفات لا بدّ من الإشارة إلى أننا لن نناقش بعض المشكلات والأفكار العلمانيّة التي طرحها أعلام علمانيّة عصر النهضة العربيّة، ونخص في هذا الحكم ما سبقت الإشارة إليه ومناقشته في سياق عرض العلمانيّة عامّة من قبيل علاقة العلمانيّة بالحرّيّة والدّيمقراطيّة والعلم والإلحاد.

أولاً: علمانيّة عامّة:

لعلّ **منير مشابك موسى** من أوائل الذين نظروا في الاتجاهات الفكريّة لأعلام عصر النهضة العربيّة، وكان ذلك في كتابه الذي حمل عنوان الفكر العربي في عصر النهضة، وربّما كان يريد أن يسمي الكتاب الفكر السياسي العربي في عصر النهضة، لأنّ هذا العنوان الثاني هو

العنوان الذي حملته الطبعات التالية من الكتاب، وفوق ذلك فإنَّ معظم ملازم الكتاب في طبعته الأولى حملت هذا العنوان.

حَشَرَ **منير موسى** العلمانيِّين كلَّهم في فئة واحدة أو اتجاه واحد وجعلهم الاتجاه الأوَّل من الاتِّجاهات الفكريَّة أو السياسية في عصر النهضة العربيَّة، وسمى هذا الاتِّجاه «الاتجاه الليبرالي العلماني والراديكالي «والاشتراكي في بعض الأحيان».

صحيحٌ أنَّ **موسى** يتحدَّث عن العلمانيَّة العربيَّة في عصر النهضة تحت عنوان واحد إلا أنَّهُ يبدو من خلال هذا العنوان أنَّهُ يقرُّ بأن هذا العنوان الواحد غير كافٍ ولذلك أضاف «والاشتراكي في بعض الأحيان». ويقدم منير موسى هذا الاتجاه باختصار، قبل أن يتوسع في شرح أفكار أعلامه، قائلاً: «ظهر هذا التيار لدى المسيحيين السوريين، وقاده مفكرون حلبيون من أمثال **فرنسيس المراش، ورزق اللــه حسون**. وتابعهم فيه مفكرون سياسيون سوريون آخرون من أمثال **أديب إسحق، وشبلي شميل، وفرح أنطون** ...».

يبدو أن **منير موسى** يتحدث عن سوريا قبل التفتيت، وهذا ما كان عليه شأن المفكرين الذين يتم الحديث عنهم لأنهم هم ذاتهم قدموا أنفسهم على أنهم مفكرون سوريون، أو شاميون. ويتابع **موسى** في التعريف بهذا الاتِّجاه قائلاً: «كان هذا الاتِّجاه يدعو إلى حكم ديمقراطي، يتساوى فيه الجميع، ويعطي لكلٍّ حسب كفاءته وجهده (لا حسب دينه)، ويفصل فيه الدين عن السياسة، ويقوم على العلم الحديث، وإلى الوطنية والقوميَّة، ودعا بعض أتباع هذا التيار إلى الاشتراكية الإصلاحيَّة، ومنهم **فرنسيس مراش، وشبلي شميل، وفرح أنطون**. وكان **بطرس البستاني** قد عمم كثيرًا آراء هذا الاتجاه (عدا الاشتراكيَّة) في لبنان. ويمثل هذا الاتجاه آراء ومطامح البرجوازيَّة السورية، وتطلع المسيحيين إلى التحرر من الاستبداد التركي...».

منير موسى هنا يعرض الأفكار التي قدمها هؤلاء المفكرون باختصار، على ما فيها من تناقضات في بعض الأحيان، ولا يقدم العلمانيَّة. ويبدو أنَّهُ يوجز أفكار كلٍّ منهم على التتالي من دون فصل بينهم حَتَّى بدت صورة الاتجاه العلماني صورة فسيفسائية غير منسجمة. ولأنَّ التفاصيل ستتمايز من خلال التَّصنيفات التَّالية لن نطيل في مناقشة هذا العرض الذي قدمه **منير موسى**.

ثانيًا: علمانيَّة مسيحية وعلمانية مسلمة:

هشام شرابي هو صاحب التَّصنيف الثَّاني لأعلام الاتِّجاه العلماني في فكر عصر النهضة العربيَّة. وقد رأى **شرابي**،

في كتابه المثقفون العرب والغرب، أنَّ هناك نوعين من صنفين من العلمانية في الفكر العربي هما العلمانيَّة المسيحية والعلمانية المسلمة. وكان ذلك في كتابه: المثقفون العرب والغرب. وعليه اعتمد **جورج كتوره** في التعريف بالعلمانيَّة في الفكر العربي، في الموسوعة الفلسفية العربيَّة.

يرى **جورج كتوره** في الموسوعة العربيَّة أنَّ تقسيم العلمانيِّين العرب إلى علمانيِّين مسيحيِّين وعلمانيِّين مسلمين يأتي «انسجامًا مع الواقع التَّاريخي من جهة وتسهيلاً للدِّراسة من جهة ثانية». ويتابع بأنَّ «العلمانيَّة المسيحيَّة التي قادها رجال فكر مسيحيين قد نشأت ضمن ظروف خاصَّة وتلبية لحاجات نفسيَّة واجتماعيَّة وسياسيَّة مختلفة عن الحاجات والرَّغبات التي ظهرت في العلمانيَّة الإسلاميَّة.. فالفكر المسيحي كان في أحيان كثيرة يشعر بغربته عن المحيط الشامل ويرتد إلى البحث عن وطن أصغر، فكانت سوريا مثلاً عند عدد منهم الوطن الذي يقابل الإمبراطوريَّة العثمانيَّة، وذلك تعبيرًا عن عدم استطاعة الفكر المسيحي القبول بوطن هويته الإسلام، وإيمانًا منهم بوطن يكون الولاء فيه لا للدِّين بل للقيم الوطنية والاجتماعيَّة والإنسانيَّة. ومن هنا كان الطرح القومي عنوانًا كبيرًا نادى به عدد كبير من العلمانيِّين المسيحيِّين بديلاً عن الطرح والتَّوجه الدِّينيِّين».

إلى جانب ظهور الفكر القومي العربي بدايةً لدى المفكرين المسيحيين العرب قبل غيرهم من المسلمين فقد كان من العوامل الحاسمة المساعدة على تكريس الفكر القومي والتوجه العلماني عامل اللغة، وربَّما لهذا وجدنا أوائل المهتمين بعلوم اللغة العربية وآدابها وأبرزهم: حرصًا وإظهارًا وتجديدًا وتطويرًا.. هم المفكرون والأدباء المسيحيُّون.

أما أبرز المفكرين العلمانيين المسيحيين العرب فيما يرى **هشام شرابي** فهم: **ناصيف اليازجي** ١٨٠٠-١٨٧١م، **أحمد فارس الشدياق** ١٨٠٤-١٨٨٧م، **بطرس البستاني** ١٨١٩-١٨٩٣م، **إبراهيم اليازجي** ١٨٤٧-١٩٠٦م، **يعقوب صروف** ١٨٥٢-١٩٢٧م، **أديب إسحق** ١٨٥٦-١٨٨٥م، **سليمان البستاني** ١٨٥٦-١٩٢٥م، **لويس شيخو** ١٨٥٩-١٩٢٧م، **شبلي الشميل** ١٨٦٠-١٩١٦م، **جرجي زيدان** ١٨٦١-١٩١٤م، **عيسى إسكندر المعلوف** ١٨٦٩-١٩٥٦م، **فرح أنطون** ١٨٧١-١٩٢٢م، **أمين الريحاني** ١٨٧٦-١٩٤٠م.

ما تجدر الإشارة إليه هنا هو أننا أعدنا ترتيب هؤلاء الأعلام تبعًا لسنة الولادة حتَّى لا يُظنّ أنَّ الترتيب للأهمية أو الأولويَّة أو غير ذلك. ومما تجدر الإشارة إليه أيضًا هو أنَّ شرابي قدم وجهة نظره أبرز الأعلام ولم يذكرهم كلهم، ومع ذلك

فقد أغفل بعض أبرزهم وأكثرهم أهميَّة مثل **فرنسيس فتح الله المراش** ١٨٣٦-١٨٧٣م، **جبرائيل دلال الحلبي** ١٨٣٦-١٨٩٢م، **سلامة موسى** ١٨٨٨-١٩٥٨م.

صحيحٌ أنَّ أسبقية المفكرين المسيحيين إلى تبني العلمانَّية كانت لها ضرورتها التَّاريخيَّة والواقعيَّة إلا أنَّ ظهور العلمانَّية عند المفكرين المسلمين لم يتأخر كثيرًا، فقد بدأ ظهور العلمانَّية لدى المفكرين المسلمين فيما يرى المؤرخون إثر ظهور حزب تركيا الفتاة وحركته السياسيَّة، وقد وجد العلمانيون المسلمون، كما كان شأن العلمانيين المسيحيين، أنفسهم في صراع مزدوج؛ صراع مع استبدادية الدول العثمانيَّة وصراع مع الواقع المتخلف الذي حفزهم على الإيمان المطلق بالعلم وقدرات العلم على انتشال العرب والمسلمين من واقعهم المتخلف المتردي للحاق بركب الحضارة الغربيَّة، وربَّما لا نستطيع أن ننكر أن كثيرًا من هذا التوجه كان محاكاة عمياء للأنموذج الغربي في الإيمان بالعلم وَعَدِّهِ المنقذ الوحيد للإنسان.

الإيمان بالعلم شيء والإيمان بالعلمانَّية شيء آخر، ولكن وقع خلط بَيْنَ من يؤمنون بالعلم ومن يؤمنون بالعلمانَّية، وقد وقع كثيرون في هذا الخلط ومنهم **هشام شرابي وجورج كتوره** الذي اعتمد عليه في كتابة مادة العلمانية في الفكر العربي للموسوعة الفلسفيَّة العربيَّة. وهذا ما سيبدو واضحًا عند تعداد أبرز أعلام العلمانَّية من المفكرين المسلمين في عصر النهضة العربيَّة الذين سنعيد ترتيبهم تبعًا لتاريخ الولادة، وهم: **عبد الرحمن الكواكبي** ١٨٤٩-١٩٠٢م، **قاسم أمين** ١٨٦٣-١٩٠٨م، **صدقي الزهاوي** ١٨٦٣-١٩٣٦م، **رفيق العظم** ١٨٦٥-١٩٢٤م، **شكيب أرسلان** ١٨٦٩-١٩٤٥م، **أحمد لطفي السيد** ١٨٧٢-١٩٦٣م، **ولي الدين يكن** ١٨٧٣-١٩٢١م، **معروف الرصافي** ١٨٧٥-١٩٤٥م، **محمد كرد علي** ١٨٧٦-١٩٥٣م، **ساطع الحصري** ١٨٨٠-١٩٦٨م، **محمد حسين هيكل** ١٨٨٨-١٩٥٦م، **علي عبد الرازق** ١٨٨٨-١٩٦٦م، **طه حسين** ١٨٨٩-١٩٧٤م، **إسماعيل مظهر** ١٨٩١-١٩٦٢م، **عبد الرزاق السنهوري** ١٨٩٥-١٩٦٤م.

يبدو جليًا كيف خلط **شرابي** ومعه **كتوره** بَيْنَ الإيمان بالعلم حلاً وضرورة للمجتمع والإيمان بالعلمانَّية، لأنَّ من بَيْنَ هؤلاء الذين صنفهم الباحثان بَيْنَ العلمانيين مفكرون **لا** يؤمنون بأكثر من النِّصف الأول من العلمانَّية وهو العلم، لأنهم ينتمون إلى الاتجاه الديني أو على الأقل لا يؤمنون بالعلمانَّية ومنهم **الكواكبي** على الأقل.

ثالثًا، علمانيَّة وعلمانية إصلاحيَّة:
سليم بركات في الجزء الأول من كتابه

دراسات في الفكر العربي الحديث والمعاصر أفرد فصلين للحديث عن المفكرين العلمانيين العرب في عصر النهضة. حمل الأول منهما عنوان الاتجاه العلماني وتحدث فيه عن علمين فقط هما **شبلي شميل وفرح أنطوان**. وحمل ثانيهما عنوان الاتجاه الإصلاحي العلماني وتحدث فيه عن **أديب إسحق وقاسم أمين وطه حسين**.

الدكتور **بركات** لا يبين لماذا اختار تصنيف المفكرين العلمانيين العرب في عصر النهضة في هذين الاتجاهين: العلماني والإصلاحي العلماني، وربّما لأنَّ الكتاب موجه للطلبة اكتفى بأنموذجين فقط في الاتجاه الأول، ولو أردنا السير فيما نفترض أنَّه اختاره معيارًا لأمكننا إضافة إسماعيل مظهر، وسلامة موسى، وأمين الريحاني. لأنهم يشتركون مع شبلي شميل وفرح أنطون في الإيمان بالعلمانية إيمانًا غير قابل للمساومة أو التنازل، ومن دون أيّ محاولة توفيقيَّة تخضعهم للتنازل.

أما الاتجاه الإصلاحي العلماني فيبدو أنَّه ارتبط بالمشروع التوفيقي الذي حمله هذا الفريق، إذ إنَّه آمن بالعلمانيَّة ولكنَّهُ كان يتأرجح ما بَيْنَ تطبيق الأنموذج الغربي للعلمانيَّة الأخذ بخصوصية الواقع العربي والإسلامي، فانعطف معظمهم إلى تقديم علمانيَّة معدلة لتتوافق مع الواقع العربي. وكما أمكن أن نضيف بعض الأعلام إلى الاتجاه الأول يمكننا أن نضيف هنا أيضًا بعض الأعلام وفق المعايير التي اتخذها سليم بركات لهذا الفريق، ومن هؤلاء مثلاً رفيق العظم، ومحمد كرد علي، وساطع الحصري، عبد الرزاق السنهوري وغيرهم.

رابعًا: علمانيّة اشتراكية وعلمانيّة ليبراليّة:

الاحتمال الرّابع من احتمالات تصنيف العلمانيين العرب في عصر النّهضة هو التّصنيف القائم على الأيديولوجيا، ولا تخلو التصنيفات السابقة من بعد أيديولوجي على أيّ حال.

إذا نظرنا إلى علمانيي عصر النهضة العربيّة وجدنا أنَّ **نحو النصف أسس** علمانيّته على الاشتراكيّة والدّاروينية معًا وربّما يصح القول إنَّ البناء في الأصل كان على النظريّة التطوريَّة بشقيها الطبيعي والاجتماعي، وبعلميها الأساسين: داروين وسبنسر. أمَّ نحو النّصف الآخر فقد انطلق في علمانيّته من قواعد ليبراليّة، أو على الأقل من قاعدة رفض الاشتراكية والداروينيّة. وقد اشترك المسيحيون والمسلمون في تقاسم الاتجاهين كليهما، ففي كلا الاتجاهين نجد مسلمين ومسيحيين.

مشكلتنا في التّصنيف على هذا الأساس، وربّما على غيره من الأسس، هي أنَّ الباحثين المصنفين، وخاصَّة الماديين منهم، يحولون كلَّ المفكرين بلمساتهم

السحريَّة إلى ماديين أو يحملون بذورًا ماديَّة، ليخلصوا من خلال ذلك إلى أن كلَّ المفكرين ماديين أو يرغبون في أن يكونوا ماديين. فصار ابن سينا بقدرة قادر أبرز ماديي الحضارة العربية الإسلامية، ومثله ابن رشد، بل حتَّى حجة الإسلام الإمام الغزالي صار عند بعضهم ماديًا.. ليقولوا من خلال ذلك أيضًا إنَّ الفكر المادي لا يمكن أن يدحض ولا أن يرفض وأنَّهُ هو الصحيح، وكيف لا وكلُّ المفكرين ماديون؟!

المشكلة ذاتها نواجهها هنا إذ فجأة وجدنا كثيرًا من مفكري عصر النَّهضة العربيَّة من العلمانيِّين وهم خلاف ذلك في حقيقة الأمر. ووجدنا أيضًا بَيْن الاشتراكيين والدَّاروينيِّين مفكِّرين لم يؤمنوا بالاشتراكيَّة ولا بالدَّاروَنيَّة. ولن نطيل الشَّرح في ذلك حسبنا أن نقف عند عَلَمٍ واحدٍ هو فرح أنطون الذي رأى فيه لِفِين في كتابه الفكر الاجتماعي والسياسي الحديث أحد أعلام العلمانية الاشتراكية وهي في حقيقة الأمر خلاف ذلك فهو في أكثر اقترباته من الاشتراكية يقف منها موقف الحياد، وعلى الرَّغْم من حدة إيمانه بالعلمانية وإلحاحه الشديد على تطبيقها على الواقع العربي فإنَّ أول مبادئه في بناء منظومته الفكريَّة هو احترام الأديان والاعتراف بفضائلها وحسناتها. ورابع هذه المبادئ وآخرها فيما يرى أدونيس العكرة في تقديمه لكتاب ابن رشد وفلسفته هو فصل السُّلطة الدِّينيَّة عن السُّلطة المدنيَّة في تسيير شؤون الدَّولة، أي العلمانيَّة. وما بينهما، وتصنيف المبادئ لأدونيس العكرة، الإيمان بالعقل وبقدرته على تحقيق الاتِّحاد والارتقاء في المجتمع، وعدُّ العلم قاعدة العمران وأساس تطور الأمم والشُّعوب.

أمَّا الدَّواعي الموجبة للعلمانيَّة حسب وجهة نظر فرح أنطون فقد أفرد لها في كتابه ابن رشد وفلسفته فصلاً خاصًا تحت عنوان: الفصل بين السُّلطتين المدنَّية والدينيَّة هو السَّبب الحقيقي في التَّساهل الحقيقي. وهذه الأسباب والدواعي هي:

«الأوَّل: وهو أهمُّها كلُّها إطلاق الفكر الإنسانيّ من كلِّ قيدٍ، خدمةً لمستقبل الأمَّة.

الثَّاني: الرَّغبة في المساواة بَيْنَ أبناء الأمَّة مساواةً مطلقة بقطع النَّظر عن مذاهبهم ومعتقداتهم، ليكونوا أمَّةً واحدةً يشعر أعضاؤها بعضهم بألم بعضٍ شعورًا حقيقيًا.

الثَّالث: ليس من شؤون السُّلطة الدِّينيَّة التَّدخُّل في الأمور الدنيويَّة، لأنَّ الأديان شرعت لتدبير الآخرة لا لتدبير الدُّنيا.

الرَّابع: ضعف الأمَّة واستمرار الضَّعف فيها إلى ما شاء اللّه ما دامت جامعة بين السلطة المدنَّية والسُّلطة الدِّينيَّة.

الخامس: استحالة الوحدة الدينيّة. وهذا أمر من أهمّ الأمور، وهو أكبر الأسباب التي دعت إلى الفتن والاضطرابات في الإسلام والمسيحيّة، وإلى هذا السبب ننسب كلّ الحوادث الدّمويّة التي حدثت فيهما»[1].

هذه الأسباب لتطبيق العلمانيّة، في العالم العربي وتصدق على غيره بالمبدأ، هي الأسباب التي ردّدها جلّ علمانيي عصر النّهضة العربيّة إن لم يكونوا كلهم، على اختلاف انتماءاتهم ومذاهبهم. وأضاف إليها جميعهم، وربّما من دون استثناء، أمرين:

أولهما: التّفصيل في أنواع أنظمة الحكم والمفاضلة بينها، وربّما أجمعوا على أنّ النّظام الجمهوري هو أفضلها على الإطلاق، لأنّهُ آخر ما وصلت إليه البشريّة من تطور في نظام الحكم.

وثانيهما: الكلام في فصل السُّلطات وتأكيد أهميّته وضرورته.

إذا صحّ قولهم إنّ الشّيطان يكمن في التّفاصيل، فإنّ الاختلافات بَيْنَ علمانيي عصر النّهضة العربيّة فهي في التّفاصيل. وهي على أيّ حال نتيجة طبيعيّة لاختلاف الانتماءات الدّينيّة والفكريّة والأيديولوجيّة. تبدأ هذه الاختلافات من تفاصيل شكليّة مهملة القيمة الخلافيّة وتنتهي بالاختلافات الكبيرة التي تصل إلى حدّ التّقاطب التّام وربّما الصّراع الأيديولوجي.

أبرز الاشتراكيين من علمانيي عصر النّهضة العربيّة هم شبلي الشّميل، وأمين الرّيحاني، وسلامة موسى، وإسماعيل مظهر. ويشترك العلمانيون الاشتراكيون في اربع مبادئ أساسيّة على الأقل هي:

أولاً: الإيمان بالنظرية الداروينية: كان شبلي شميل أوّل ممثلي الفكر المادي في فكر عصر النّهضة العربيّة. وكانت نقطة انطلاقه هي الداروِنيّة الاجتماعيّة التي ابتناها خاصّةً الألماني لودفيج بوخنر وحاول أن يقيم على أساسها نظريّة اشتراكيّة. ويكاد يكون كتاب بوخنر: ست محاضرات في نظرية داروين الذي نقله الشميل إلى العربية تحت عنوان: فلسفة النشوء والارتقاء، هو الحاوي لنظريّة شبلي شميل وفلسفته[2]. تبعه أمين الريحاني الذي كان من أبرز المؤيدين للنظرية التطوريّة، وأبرز المؤمنين بأنّ كلّ ما في العالم خاضع لقانون التّطور. بل التّطوُّر عنده هو القانون الذي يحكم العالم والمتجلّي في كلّ جزئيات الحياة وكليّاتها. ولكنّهُ فيما يبدو كان يخضع هذا القانون للإرادة إلهيّة. وكذلك إلى حدٍّ كبير كان شأن سلامة موسى الذي اعتنق النظريّة الداروينيّة بإخلاص شديد وأردفها بجهود سبنسر في النظريّة التطوريّة. ولم يبتعد عنهم أبداً إسماعيل مظهر الذي بدأ بالإيمان بالتطوريّة الدّاروينيّة، ويبدو أنّ إيمانه بها كان مطلقاً حتّى إنّهُ حين ظنّ أنّ

الاشتراكية تتعارض مع التطوريَّة حارب الاشتراكيَّة حربًا شعواء لا هوادة فيها ولا مهادنه، ووضع في ذلك كتابًا عام ١٩٢٧م جعل عنوانه: الاشتراكيَّة تعوق ارتقاء النَّوع الإنساني. ولكنَّهُ عدل عن هذا الرَّفض بعد حين.

ثانيًا: الإيمان بالاشتراكية: آمن شبلي شميل بالاشتراكيَّة الماركسيَّة وبالشُّيوعيَّة بوصفها منتهى الاشتراكية وغاياتها، ولذلك كانت النَّتيجة المنطقيَّة لذلك هي الإيمان بالأمميَّة التي تعلو القوميات وتتجاوزها بل وتتنكر لها. أما أمين الريحاني فقد تمازجت لديه التطوريَّة مع شيء من الميل الاشتراكي والماديَّة التي بدا في بعض الأحيان أنَّهُ يحاول عن وعي أن يزاوجها مع المثاليَّة في محاولة توفيقيَّة لم تخل من الإرباك في كثير من المواضع. ومع سلامة موسى تَحْدُثُ النقلة النوعيَّة في الاتجاه الماديّ وفي الفكر العربيّ عامَّةً، إذ يعد سلامة موسى أوَّل ممثل بارز للفكر الماركسي في العالم العربي بمختلف أبعاده، ومن ثُمَّ هو مرسي دعائم الفكر الماركسي في عالمنا العربي وكلُّ الماركسيين العرب قد خرجوا من عباءته، على الأقل الأجيال الأولى منهم. أما إسماعيل مظهر الذي اضطر إلى مهاجمة الاشتراكيَّة فإن اضطراره كان من باب التقليد الأعمى ليس أكثر. ففي زمن مهاجمته الاشتراكيَّة كان ثُمَّةَ طلاقٌ بَيْنَ التَّطوريِّين الدَّاروِنيين والاشتراكيَّة أو الماركسيَّة بسبب ظهور الماركسيَّة بوصفها مناقضًا لسيرورة التطُّور الطبيعي الذي تقول به الدَّاروِنيَّة. وما فعله إسماعيل مظهر في هذا الكتاب هو النَّقل الحرفي أو شبه الحرفي لهذا السِّجال، ولم يخدعنا في ذلك لأنَّهُ ختمه بقوله: «اعتمدنا في هذه الرسالة على ما كتبه الفيلسوف سبنسر والعلاَّمة برتراند رسل والأستاذ أوستن فريمان والأستاذ بنيامين كيد». وفي ثنايا الرسالة يظهر لنا بالعرض أنَّ سبب هجومه على الماركسيَّة هو أنَّ هربرت سبنسر قد هاجمها. ولكنه عندما حدث التَّفاهم والتَّوافق والتَّلاقي بَيْنَ الماركسيَّة والدَّاروينيَّة من خلال تبني الماركسيَّة للدَّاروينيَّة وعدِّها أحد أبرز دعائم الفكر الماديّ التَّاريخيّ انقلب مظهر على نفسه وكتب تأييدًا للماركسيَّة.

ثالثًا: الإيمان بالعلم: إذا كانت مقدمة النظرية الفكرية أو الفلسفة التي آمن بها العلمانيون الاشتراكيون هي الداروينية، وهي نظرية علميَّة، والاشتراكيَّة الموسومة بأنها اشتراكية علميَّة. فسيكون من الطبيعي تمامًا، إن لم يكن نتيجة لازمة بالضرورة، أن يكون الإيمان بالعلم صفة ملازمة بشدة لمن انطلق من هاتين المقدمتين.

بل إن الإيمان بالعلم هو المبدأ الذي لا يستطيع أحد رفضه من أيِّ اتجاه كان أو أيديولوجيا. فالعلمانيون الليبراليون لم يكونوا أقل حماسًا إيمانًا بالعلم وحماسًا له من العلمانيين الاشتراكيين. بل أكثر من

ذلك فإنَّهُ من الصعب إن لم يكن من المتعذر أن نجد في الاتجاهات الأخرى، غير العلمانيّة، من يرفض العلم أو يحاربه على أقل تقدير، إذ كل الاتجاهات آمنت بالعلم إيماناً كبيراً.

ولكن رُبَّما يختلف العلمانيون الاشتراكيون عن غيرهم في حدتهم في الإيمان بالعلم والتطرف في الإيمان به والاعتماد عليه إلى درجة جعل «الدين الحق هو العلم الصحيح» كما قال شبلي شميل، ورُبَّما اختصار العلم بالإيمان بالدَّاروينية دون سواها سبيلاً، ورفض أي شيء أو إيمان بغير العلم والداروينية خاصَّةً.

رابعاً: النظام الجمهوري: كما كان شأن الإيمان بالعلم كان شأن الإيمان بالنظام الجمهوري من قبل جميع العلمانيين العرب بوصفه غاية ما وصلت إليه أنظمة الحكم وأرقاها وأسماها. أي ليس العلمانيون الاشتراكيون وحدهم من آمن بالنظام الجمهوري خير نظام، وخير ضامن لتحقيق المجتمع العلماني بل العلمانيون الآخرون لم يبتعدوا عن هذا التصور. ولعل الصورة التي تختصر هذا التصور أو الإيمان هي التي قدمها رائد العلمانية في عصر النهضة العربيّة شبلي شميل عندما بَيَّنَ شارحاً أن أنظمة الحكم هي: الحكم الملكي المطلق، الحكم الملكي المقيد، وخير حكم هو الحكم الجمهوري الانتخابي.

أما العلمانيون الليبراليون، إن صح أن نجمعهم تحت معطف الليبرالية، فأبرزهم: قاسم أمين، وأحمد لطفي السيد، وعلي عبد الرازق، طه حسين، وأديب إسحق، وجرجي زيدان وإذا كان الاشتراكيون قد جمعتهم عقيدة فكرية واحدة فإنَّهُ في حقيقة الأمر من الصَّعب لم شمل من ندعوهم الليبراليين تحت نظرية واحدة. ذلك أنَّ ما يجمع الاشتراكيين هو الدَّاروينية والاشتراكيّة وكلتاهما لهما مصادر واحدة فإنَّ ما يجمع من أدرجانهم تحت معطف الليبرالية هو على الأقل رفضهم الاشتراكيَّة والدَّاروينيَّة واتفاقهم بعد ذلك مع العلمانيين الاشتراكيين في المبادئ الأخرى مثل الإيمان بالعلم وأهميته وضرورته، والتَّفصيل في أنظمة الحكم وتفضيل الحكم الجمهوري وفصل السُّلطات، ولا نتحدث عن فصل الدِّين عن الدَّولة لأنَّ هذا ما أوجب الحديث عنهم هنا.

وإذا كانت اهتمامات واحدة إلى حدٍّ ما قد جمعت العلمانيين الاشتراكيين العرب في عصر النهضة، وحكمتهم توجهات واحدة إلى حدٍّ كبير، تمثلت كلها في الإيمان بالاشتراكيَّة والداروينيَّة والعلم إيماناً مركّباً شكل هاجسهم الفكري وهمهم واهتمامهم، فإنَّ العلمانيين الليبراليين العرب في عصر النهضة العربيَّة لم يجمعهم إلا كونهم غير اشتراكيين ولا داروينيين، ورُبَّما رفضهم النظريتين معاً رفضاً يكاد يكون متكافئاً.

فيما سبح كلٌّ واحد في بحره الخاص من اهتمامات وأفكار ونظريّات. ومن ذلك مثلاً أنّ قاسم أمين جعل من المرأة قضيته الأساسيّة. أما أحمد لطفي السيد فقد انسلخ للعمل السياسي عامة ولتكريس الهويّة المصريّة خاصّة. وجعل علي عبد الرازق من مشكلة الخلافة ونظام الحكم هاجسه الأساس. فيما كان انشغال طه حسين بالأدب وهو اختصاصه، وتكريس الاستقلالية المصريّة هاجساً آخر. ولم يختلف جرجي زيدان عن سابقه في أنّه جعل الأدب همّه واهتمامه، وإن كان قد جعل من الأدب حاملاً لرسالته وفكره.

خاتمة:

لم تتوقف العلمانية عند عصر النهضة العربية بل وجدت استمرارها بل استمرارها بقوة ووتائر متسارعة في الفكر العربي المعاصر، ولم يتغير تقديم تقديمها عما كان فيما سبق سوى في تصاعد وتائر الطرح وأساليب التقديم وأعداد المؤمنين بها خلاصاً للمجتمع. والإضافة الأساسيّة إلى العلمانيّة تحويلها إلى جزء من فلسفة اليسار ونظريته الفكريّة بعدما كانت غاية بحد ذاتها لدى مفكري عصر النهضة العربيّة. وربطها، ربّما بسبب ذلك، بالمواطنة ربطاً صميميّاً وجعلها الخطوة التي لا غنى عنها لتحقيق المساواة في المواطنة في الدولة. ولذلك اتكأت معظم الأنظمة العربية على هذه الفكرة وزعمت أنّها أنظمة علمانيّة. ولكن في سياق هذه الإضافة رُبِطَت العلمانيّة بالحرية والديمقراطية والعدالة وسيادة القانون.. وأقام المنظرون اليساريون خاصّة من روابط صميميّة وتلازمات غير منفصمة بَيْنَ العلمانية وهذه الاصطلاحات حَتّى بدت العلمانيّة وكأنها جامعة جوامع الحق والحقيقة والمجتمع المثالي.. وهذا ما أدى في الحقيقة إلى مجموعة من التجاذبات والمقاربات الجديدة على العلمانيّة التي لم تكن موجودة سابقاً، ومنها بروز تيار فكري جديد يحاول اشتقاق علمانيّة إسلاميّة، وتأكيد أن لا تعارض بَيْنَ العلمانيّة والإسلام، بل ذهب بعضهم إلى أنّ الإسلام دين علماني أصلاً.

هذه الفكرة تحديداً حدت بالجميع إلى التّسابق المحموم على إعلان الانتماء إلى العلمانية والإيمان بها. فكنا أما علمانيّة من نمط جديد هي ماسمي العلمانيّة الإسلاميّة. وفي هذا ما يستحق وقفة أخرى مستقلة.

حواشي

(١) - فرح أنطون: ابن رشد وفلسفته - ص١٤٤-١٥٠.

(٢) انظر ذلك في :منير موسى: الفكر العربي في العصر الحديث -دار الحقيقة- بيروت- ١٩٧٣م- ص٦٥-٦٦.

٥٧

النقد الأنثوي في الخطاب العربي الجديد
ترويض النص.. تقويض الخطاب

د. حفناوي بعلي(*)

وجدت الحركة النقدية النسوية الغربية صداها في كتابات عدد من النساء العربيات منذ سبعينات القرن العشرين، وإن أمكن القول بأنها لم تتحول إلى حركة نقدية متكاملة في المشهد الثقافي العربي المعاصر. ولعل ذلك يعود إلى كونها كانت أكثر بروزا في كتابات المبدعات عن أدبهن وأدب زميلاتهن مما هي في الكتابات النقدية العربية.

غير أن حضور هذه القضية في حياتنا الثقافية، يفرض معالجتها ويستدعي طرح عدد من الأسئلة النقدية:

(*) أديب وأستاذ جامعي من الجزائر.

- العمل الفني: الفنان رشيد شما

هل الأعمال الأدبية التي تبدعها المرأة تختلف من حيث هي أدب، عن الأعمال الأدبية التي يبدعها الرجل؟

هل يوجد جنس أدبي محدد، يمكن أن يوسم بالإبداع النسائي؟

إذا كانت المرأة تبدع ضمن منطق الأجناس الأدبية المتعارف عليها بين النقاد والقراء، هل تتحول المرأة في إبداعها بطبيعة هذه الأجناس من حيث هي أجناس أدبية ؟

هل تفيد دراسة ما يسمى بالإبداع النساني في التعريف بصورة أعمق وأوثق بمفهوم الإبداع ؟

واليوم ما تزال المرأة العربية تناضل لتحقيق الصيغة الإنسانية الحقيقية للحياة، وهي الحرية والمساواة بالرجل في الحقوق والواجبات، وقد قطعت في عدد من البلدان العربية شوطا لا يستهان به في طريق شاقة وطويلة.

يمثل النقد الذي تكتبه المرأة استنطاقاً لجانب من المسكوت عنه في الثقافة العربية، وهو الموقف الإيجابي للمرأة ومن المرأة. إن الخطاب المسكوت عنه لا يقل أهمية عن الخطاب المعبر عنه؛ ويرجع ذلك إلى أن المسكوت عنه يمثل فجوات مظلمة في التاريخ الأدبي، يتم إغفالها عمداً من أجل التوصل إلى مجموعة من القيم والمقاييس، ثبت بوصفها حقيقة نهائية، وتوظيف لتدعيم وضع قائم، ونظام رمزي بعينه، بصرف النظر عن التناقض داخل هذا الوضع أو ذاك النظام ذاته.

وإذا كان نقد المرأة يسهم في إضاءة الفجوات والمسكوت عنه، وإذا كانت الكاتبات يطمحن إلى الإسهام في تشكيل المعرفة، فإنهن يدركن أنه برغم الفروض النظرية، التي تعد الأدب والثقافة أبنية فكرية مرتبطة بالسياق التاريخي والاجتماعي، إلا أن العمل على تغيير هذه الأبنية، لا يقتضي وعيا بأبعاد السياق التاريخي والاجتماعي فحسب، وإنما يتضمن كذلك نوعاً من الصراع ضد أنفسهن.

ويرجع الصراع ضد الذات إلى إدراك الكاتبات أن خبرتهن الفعلية، الناتجة عن ممارسة طويلة ضمن إطار المواصفات السائدة والكوابح المتوارثة، لم تتطور بالقدر نفسه الذي حدث في مجال اكتسابهن حق التعليم مثلا، أو حق العمل، أو المشاركة في الحياة السياسية، أو في إنتاج الأدب والثقافة.

مقاربة في الخطاب الأنثوي الجديد

من هنا يظهر إصرار الكاتبات على اجتياز الفجوة بين الجانب الفكري النظري والممارسة الفعلية اليومية، عن طريق استنطاق المسكوت عنه، واستخراج المكبوت في وعيهن ولا وعيهن. وتتراوح حدة الصراع داخل الذات الكاتبة بين الرفض



الجزئي أحيانا والاحتجاج الكلي في أحيان أخرى، وموقف ثالث يتسم بقدر كبير من الموضوعية والعقلانية والنضج الفكري والفني في آن واحد. (١)

إننا نجد كما متزايداً من الكتابات النسائية النقدية التي تتفاوت قيمتها الأدبية، فيتصف بعضها بتقليد الطرق والمقاييس ونظام القيم السائدة في الإنتاج الأدبي كما تلتزم هذه الكتابات أحيانا بالرؤية التقليدية للأدوار الاجتماعية، وتتضمن في بعض جوانبها نسخة من العالم، الذي تقهر فيه النساء عن طريق أبنية فكرية واجتماعية قائمة، أو نسخة من العالم الذي تكون فيه الأساطير المصنوعة عن المرأة، المتعارضة مع إنسانيتها، أكثر قوة من الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، التي يتسبب عنها القهر بصوره المادية الملموسة، أو صوره المعنوية الضاغطة.

ونجد أحياناً حدة الاحتجاج تتغلب على الجانب النقدي والفني، لكننا لا نستطيع أن ننكر وجود كتابات نسائية تخطت مرحلة الاحتجاج المباشر، ووصلت إلى محاولة جادة لاكتشاف الذات وتحرير الداخل، من ردود الأفعال الآنية الغاضبة، وكشف عن وعي عميق وموهبة لا تقل عمقا، بل إن بعض هذه الكتابات قد حقق مكانة مرموقة في ساحة الثقافة العربية، تصل إلى مرتبة الريادة وافتتاح آفاق غير مسبوقة في مجالات الإبداع العربي.

وهنا لا بد من ملاحظة هامة تلقي

ضوءاً على محدودية الوعي بالواقع في نقد المرأة، ومحدودية التجربة، بل وأحاديتها، ونمطيتها، خاصة عند الجيل الأول من الكاتبات. فالمرأة بحكم هويتها الجنسية كأنثى، تسد في وجهها دروب التجربة المفتوحة أمام الرجل. والتهويل الاجتماعي على المرأة من مغبات التجربة، يدخل إلى وعيها الباطني الرقيب الذاتي، الذي يقتل فيها التحمز للقفز خارج السور التقليدي، وفوق الجسور المقطوعة وتحت الضغوط التقليدية القاسية.

ولا شك هذا التهيب الوجل أمام التجربة، اقعد معظم الناقدات العربيات عن رحلة السندباد، فاخترن السلامة والتكيف بدل المغامرة، وبقين يكتبن من على الضفة عن مجرى لم يغتسلن فيه، ولم يصارعن عن تياراته فسقطن أحيانا فنيا بعد أن استسلمن حياتيا. ويؤكد هذا الافتراض توقف بعض الناقدات عن العطاء الفني والنقدي الحقيقي، بعد تسجيل تجربتهن الحياتية الأولى في عمل نقدي ناجح، عجزن عن تكراره على نفس المستوى، لأنهن تصالحن مع الواقع بالزواج التقليدي أولا، ولأن وعيهن لم يختمر بالثقافة الإنسانية والتجربة الكفاحية ثانياً.[٢]

لقد تصالحت أكثر الكاتبات مع العقم الروحي والفكري والفني بالزواج وبالإخصاب البيولوجي. إن الواقع المادي يبتسم للبرجوازيات بكل ما في المال والمتعة من إغراء، فيعجزن عن المقاومة، ويخلعن عنهن ريش أجنحة الصقور، ويهبطن إلى مستوى طائر حمام أليف. ولا شك أن تدني أو فشل المستوى النقدي عند الكاتبات، يعود إلى ذلك القيد على حرية المرأة، الذي لم يتجرأن على كسره وبالأحرى صعب عليهن كسره.

إلا أن هذه الحركة الفكرية النسائية، كانت ولا تزال تتلقى الضربات من الداخل والخارج من أجل إجهاضها. تلعب الرقابة على النشر دورها في مقاومة أي فكر لايخضع للسلطة الحاكمة سياسياً ودينياً. وربما لهذه الأسباب لم يتحقق لهذا الفكر النسائي الانتشار في بلادنا العربية.

على الرغم من كل العقبات، فإن النساء العربيات يكسرن الحواجز، ويتقدمن على طريق التحرر السياسي والاقتصادي والديني والأخلاقي للدخول في فضاء العولمة الأرحب. خلال شتاء عام ٢٠٠٠ م، دخلت النساء في الكويت المعركة من أجل الحصول على حق الانتخاب، وفي الجزائر في الأعوام الماضية خرجت النساء في مظاهرات ضد الإرهاب السياسي، وفي المملكة العربية السعودية استطاعت بعض النساء الخروج في مظاهرة في بداية التسعينات من القرن العشرين من أجل الحصول على حق قيادة السيارات، وفي السودان خرجت النساء مع الرجال إلى

الشوارع يهتفن ضد النظام. وفي مصر لم تكف النساء من مختلف القطاعات عن النضال من أجل التخلص من بقايا الأغلال، على الرغم من الردة السياسية، وتربصها بحقوق المرأة.[٣]

وهكذا أضحت المرأة العربية الواعية المستقلة اقتصادياً، لم تعد تحمل لقب «عانس»، بل تحمل لقب أستاذة أو قاضية أو دكتورة أو كاتبة، أو أديبة أو محامية، أو امرأة أعمال، أو عاملة صناعية أو مهندسة، أو زارعة في أرضها، أو دبلوماسية، أو غير ذلك من المهن التي تعمل بها المرأة.

إن التغير الاجتماعي والاقتصادي، يؤدي إلى التغير الأخلاقي فلم تعد المرأة غير المتزوجة محتقرة في نظر المجتمع لأنها تعيش من دون رجل. لم يعد الزواج الأمومة، أو الإنجاب هو الذي يكسب المرأة قيمتها واحترامها، بل عملها المنتج في المجتمع، ولم تعد المرأة المنتجة تسعى وراء الزواج من أجل أن يعيلها الرجل. إنها قادرة على اختيار شريك حياتها لأنها تحبه، وهو يحبها ويحترمها كإنسانة مساوية له في جميع الحقوق والواجبات، وهكذا يؤسس الزواج على الحب والعدل والحرية، وليس على مقدم المهر ومؤخر المهر، وقائمة التجهيزات وغيرها من الأمور المالية.

لقد أصبحت قضية المرأة من القضايا الاجتماعية والسياسية المهمة محلياً ودولياً، لم تعد شائكة أو محرمة كما كانت بالنسبة إلى هؤلاء اللاتي دفعن ثمناً غالياً من أجل قضية المرأة، بل ربما تكون من القضايا ذات البريق الأدبي أو المادي، فلماذا لايركب هذه الموجة الصاعدة بعض الرجال، الذين تعودوا ركوب الموجات الصاعدة ؟

إن مستقبل المرأة العربية في يد النساء العربيات أنفسهن، وقد ساعدت الثورة التكنولوجية والعولمة في مجال المعلومات على تسهيل الاتصال بين الناس، منهم النساء عبر البريد الإلكتروني وشبكات الإنترنيت. مثلا لقد دخلت الإنترنيت إلى المملكة العربية السعودية في بداية عام ١٩٩٩ م، وأصبحت النساء السعوديات اليوم يمثلن نسبة عالية، ممن يستخدمن الإنترنيت في أعمالهن وحياتهن العملية.[٤]

هذه الظاهرة الجديدة بدأت تنتشر في بلادنا العربية، وبدأت نساء الأعمال ينافسن رجال الأعمال في النشاط والمكاسب، وهناك ظواهر أخرى متعددة أكثر قدرة على تحرير عقل المرأة العربية. لقد تزايد عدد الكاتبات وتزايدت شجاعتهن في التصدي للقيم الطبقية الأبوية، أغلبهن من الشابات المستقلات اقتصادياً، اللائي يعشن حياتهن كاملة، ويشعرن بسعادة تحقيق الذات من خلال إبداعهن، وليس من خلال الرجال.

لقد شاركت الشابات العربيات في مظاهرات (سياتل)، وأدركن أن الشعوب المقهورة نساء ورجالاً داخل أمريكا وأوروبا أو خارجها في القارات الأخرى، قد بدأت تدرك أهمية الاتحاد والتضامن، بصرف النظر عن الحدود التي تضعها القلة الحاكمة في كل مكان، بدأت الشعوب تكسر الحواجز المصنوعة بين البشر حسب اللون والعرق، والجنس والجنسية، والعقيدة والإثنية، وغيرها. بدأت تدرك أن هذه الفروق بين البشر مصيرها إلى الزوال، وسوف تبقى القيم الإنسانية الكبرى القائمة على العدالة والمساواة، والحرية والوعي، أصبح النضال العالمي أكثر نضجا ووعيا بأهمية التضامن على الرغم من الاختلافات، وفي بلادنا العربية أيضا هناك حركة نسائية، ذات وعي جديد تتجمع وتتضامن وتدرك، أن التضامن العربي الشعبي جزء لا يتجزأ من التضامن العالمي الشعبي.

إن التصدي الجذري لقضية المرأة، يضع الفكر النقدي مرة واحدة في مواجهة التراث برمته. وهذا ما أدخل قضية المرأة وتحررها في عصمة الرقابة ووضعها تحت حراسة «التابو»، وجعل تناولها بالتحليل العلمي الصريح، وبأداة لغوية محددة ومباشرة، أمرا يوازي التعدي على المقدسات، وخرقا لقواعد التحليل والتحريم الأزلية، التي جعلت المرأة «حرمة «في حمى التراث، تضرب على العقل والجسد ستائر خيام التخلف.

إن الأخلاق التقليدية تنطلق من تصور خاطئ لماهية طبيعة المرأة، فهذه الأخلاق تقوم المرأة عقلاً ناقصاً وجسداً فاضحاً. وقد أنتج الفكر التقليدي المقيم في الماضي، انطلاقاً من هذا التقويم أخلاقا وتقاليد قمعية سدت الدروب على تفتح العقل، باعتبار أن ضعفه لا يتناسب مع طبيعة أنثوية طاغية قادرة على إفساده. ولم يسلم أحد من الذين تصدوا لقضية المرأة بالنقد والإصلاح من الاتهام في دينه وخلقه، حتى ولو كان مصلحاً دينياً متواضع المطالب مثل قاسم أمين، أو رائداً فتح أبواب الجامعة للفتيات كطه حسين.

وقد أدى هذا «التابو «المستند إلى التراث والتقاليد، إلى تباعد المسافة بين معاناة المرأة الحقيقية بحجمها المهول ووجوهها المتعددة من جهة، ومستوى التعبير المتدني عنها من جهة أخرى. ففي عام ١٩٧٤ عقدت ندوة تحت عنوان «وضع المرأة حول القوانين العربية في ضوء القوانين الدولية»، وقد عكست تلك الندوة أبحاثاً ومداخلات، أربكها تردد وخشية المشتركات في التعبير عن المشكلات الحقيقية.

إن الباعث الأهم على الاهتمام بنقد المرأة، هو رصد وتتبع وعيها لذاتها كحرية

مستلبة، وإرادة معطلة الوعي. ثم قياس عمق هذا الوعي بشتى تدرجاته ورصده في تفاعله مع محرضاته، واطلاقاته الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والفكرية على مدى مرحلتين زمنيتين، تبدأ الأولى ببداية الخمسينات، وتبدأ المرحلة الثانية انطلاقاً من السبعينات إلى يومنا هذا. مرحلة تتميز ببدء البحث عن الحرية خارج الذات، وبمنظورات اجتماعية تعي المرأة بواسطتها حجمها الإنساني الكبير، الذي ينكمش في ظله الجنس الأحادي والأنوثة المنسحقة، وما يورثه هذا الحس من ردود وترجيعات جنسية أحادية، تلتهم ذاتها عند حدود الانفعال.

المحرض الثاني للاهتمام، ينطلق من الوعي بأن المرأة الجديدة تبدعها التجربة، ولحظة الفعل والثقافة التي تستجلي الجوهر العقلي، الذي تتكشف عنه التجربة الحسية، والعمل الفني هو العقل المبدع الذي يعيد صياغة التجربة جمالياً.

ومن هنا يصبح العمل الفني خادماً لغرضين، فهو من جهة مرآة تعكس التجربة الواقعية بحدودها ودرجة غناها، نجاحها وإحباطاتها. وهو من جهة أخرى يتيح لنا رؤية المرأة في لحظة الفعل المبدع، الذي يخصب عقلياً وليس بيولوجياً، والذي به وحده ترتهن حرية المرأة وقدرتها على نصب قامتها في وجه مجتمعات ما قبل التاريخ، المستمرة في تاريخنا. وليس هناك أمر أكثر طبيعية من أن يجري الإنسان بلهفة ليرى الدروب والخيارات، التي تجترحها المرأة بالتجربة والمعرفة، لتتخلص من الدور المتسفل الذي رسمه لها تقسيم العمل التاريخي.

ولأن الخلق الفني هو فعالية إنسانية معقدة، يتدافع في مجراها الوعي واللاوعي، الوجدان والعقل، الفكر والإحساس، الثقافة والموهبة، المجرد والمحسوس، الخيال والواقع. فإن هذا الخلق يصبح المادة الأغنى لتتبع التفاعل المتوتر لهذه العناصر، ورصد العمق والضعف، الشمول والأحادية، النجاحات والانتكاسات الناتجة عن هذا التفاعل، والانتقال من ثم إلى المستوى الفني لتبيان علاقة التأثير بين هذا المردود المضموني، والشكل الفني. فالمضمون يغني الشكل أو يفقره، ينصهر فيه في كل جمالي، أو يستقل عنه، ويبقى فجاً وعارياً. وهو محرض ثالث على الاهتمام بحرية المرأة كما تعيها المرأة، وبالنقد النسوي بكل محتوياته المضمونية. (٥)

بدايات محتشمة لرائدات.. ترويض النص

برزت في الحركة النقدية النسوية العربية المعاصرة الكاتبة والناقدة «أمينة السعيد»، كان والدها من ثوار ثورة ١٩١٩. حصلت على تعليمها في مدرسة شبرا

الثانوية، ثم حصلت على ليسانس آداب من قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول عام ١٩٣٤، وكانت أول طالبة تلتحق بقسم الإنجليزية بالجامعة.

بدأت العمل بالصحافة منذ عام ١٩٣٤، وكانت أول امرأة ترأس مؤسسة صحفية «دار الهلال» عام ١٩٧٦. شغلت العديد من الوظائف وأبرزها رئاسة تحرير مجلة «حواء» عام ١٩٥٤، واشتهرت بباب «أسألوني»، الذي بدأت تحريره عام ١٩٥٤، واستمرت لمدة خمسين عاماً، ترجمت العديد من الكتب، كما صدر لها العديد من المقالات المجموعة في كتب، وكتب أطفال أعدت بالاشتراك مع سيد قطب ويوسف مراد. كانت من المهتمات بقضايا المرأة، وكان لها العديد من الأنشطة، فكانت رئيسة جمعية الكاتبات المصريات، وعضو بجمعية الكتاب.(٦)

وتبرز «سهير القلماوي» في النقد النسوي ،كاتبة وناقدة مصرية رائدة، ولدت في القاهرة عام ١٩١١، حصلت على درجة الليسانس في اللغة العربية وآدابها من كلية الآداب بجامعة القاهرة عام ١٩٣٣، كما حصلت على ماجستير ودكتوراه في الأدب من نفس القسم عام ١٩٣٧ - ١٩٤١، تعد من أوائل الطالبات اللاتي التحقن بالجامعة، وتتلمذت على يد الدكتور طه حسين، وهي أول طالبة تحصل على درجة دكتوراه في الجامعة المصرية. وهي أيضا أول امرأة تشغل كرسي الأستاذية في قسم اللغة العربية عام ١٩٥٦.

كانت رئيسة قسم الأدب العربي واللغة العربية بمعهد البحوث والدراسات، كما شغلت أيضا منصب رئيسة مجلس إدارة الهيئة العامة للكتاب والتأليف والنشر بوزارة الثقافة. كانت عضوا في مجلس إدارة اتحاد الكتاب، ونادي القصة، والجمعية الأدبية، والمجلس الأعلى للثقافة، ورئيسة لجنة ثقافة الطفل، وعضو المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ومقررة لجنتي الفنون الشعبية والطفل، كما شغلت أيضاً منصب أمينة التنظيم النسائي بالاتحاد الاشتراكي العربي عام ١٩٧٥، وأمينة المرأة بالحزب الوطني الديمقراطي.

اهتمت بقضية المرأة فشاركت في العديد من المؤتمرات الدولية. صدر لها «ثم غربت الشمس»، و«الرواية الأمريكية الحديثة»، و«ذكرى طه حسين»، «أدب الخوارج في العصر الأموي»، وفن الأدب»، ومحاضرات في النقد الأدبي»، «المحاكاة في الأدب»، و «العالم بين دفتي كتاب».

أما «عائشة بنت عبد الرحمن» أو كما تلقب «بنت الشاطئ»، بعد أن حصلت على شهادة الكفاءة للمعلمات اشتغلت بالتدريس في مدارس البنات، ولكنها لم تنقطع عن الدراسة، فالتحقت بقسم اللغة العربية في جامعة القاهرة، ونالت ليسانس الآداب

الممتازة عام ١٩٣٩، ثم الماجستير، ثم الدكتوراه عام ١٩٥٠.

بعد تخرجها اشتغلت بالتدريس في جامعة عين شمس، ثم عملت أستاذة زائرة لجامعات أم درمان الإسلامية بالخرطوم والقاهرة، ومعهد البحوث والدراسات العربية وجامعة المغرب. عرفت باسم بنت الشاطئ منذ أول مقال كتبته ونشرته في «الأهرام «عام ١٩٣٦، ووقعته بهذا الاسم بسبب عائلتها المحافظة، وعرفت بهذا الاسم فيما بعد حتى طغى على اسمها الأصلي.

وبنت الشاطئ اسم وعلامة في تاريخ الثقافة المصرية، فقد انطلقت هذه السيدة من زمن الحريم إلى رحاب الجامعة، إلى الحياة الثقافية، إلى رحاب الفكر وشمولية الرؤى، ليكون لها تلاميذ على امتداد الساحة العربية. في محراب الزواج كانت رفيقة درب أستاذها في الفكر والحياة «أمين الخولي». أطلقت على نفسها اسم «بنت الشاطئ» لأن التقاليد لم تكن تسمح بظهور أسماء البنات في الحياة العامة. وكانت بنت الشاطئ باحثة وأديبة وشاعرة، ولها جهود كبيرة في الدراسات المتعلقة بالبيان القرآني والتفسير وعلوم الحديث، كما أن لها جهداً واضحاً في مجال الإبداع، فقد كتبت ونشرت في مجلة «النهضة النسائية»، كما نشرت قصصاً ذات طابع اجتماعي في صحيفتي «البلاغ»، و«كوكب الشرق»، وقد اتصلت بالحياة الأدبية والثقافية في مختلف أرجاء الوطن العربي من خلال زياراتها المختلفة. (٧)

وظهرت الأديبة «وداد السكاكيني «في الكتابة النسوية. تخرجت من الكلية الإسلامية في بيروت، تلقت عناية خاصة من الشيخ «مصطفى الغلاييني»، الأديب والنحوي المعروف، وقد تبين نبوغها الأدبي المبكر فساعدها وسدد خطاها. اتجهت رغبتها إلى التعليم وأمضت في هذا الميدان سنوات عدة، وزاولت إلى جانب ذلك أعمالا إدارية في المعهد العالي للبنات، ثم انتقلت إلى دمشق وتزوجت من الأديب «زكي المحاسني»، وانتقلت مع زوجها إلى مصر ومكثا أحد عشر عاما، وقد أتيح لها أن تتصل بكبار أدبائها وأعلام مفكريها، وأن تحضر الندوات والمؤتمرات، وأخذت تكتب وتنشر القصص والروايات، وأصدرت عدة مؤلفات.

اشتركت في عدة مؤتمرات ومهرجانات أدبية، وانتدبتها وزارة المعارف السورية لتمثيل بلادها في مؤتمر الأدباء المنعقد عام ١٩٥٧. اهتمت بالدراسات الأدبية والنقد وكتابة القصة القصيرة والروايات، التي تطرق موضوعات اجتماعية ووجدانية، ويتميز أسلوبها بالمتانة والوضوح. (٨)

ومن الناقدات الرائدات في النقد

النسوي «روز غريب»، التي ولدت ببلدة الدامور بلبنان، وفي مدرسة راهبات القلبين الأقدسين تلقت دروسها الابتدائية، وانتقلت بعدها إلى المدرسة الأمريكانية للبنات بصيدا، وهناك درست الإنجليزية إلى جانب العربية. بعد حصولها على الشهادة الثانوية دخلت الكلية الأمريكية في بيروت، وتخصصت في الآداب العربية، كان من بين أساتذتها: أنيس فريحة، وقسطنطين زريق، وأنيس المقدسي، الذي أشرف على الأطروحة التي قدمت في الآداب: ابن الفارض وتصوفه. كما قدمت أطروحة للجامعة الأمريكية عنوانها: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي. في سنة ١٩٣٦ رحلت إلى العراق، حيث عينت مدرسة للعربية في مدينة الموصل.

تركز روز غريب في أبحاثها الاجتماعية بوجه خاص حول المرأة، ونشرت مقالات ودراسات تهدف من ورائها توعية المرأة العربية بحقوقها، وذلك في مجلة «صوت المرأة»، وكذلك في: الأديب، والحكمة، والنهار.

وفي سنة ١٩٧٦ التحقت بمعهد الدراسات النسائية في العالم العربي، حيث تسلمت تحرير «الرائدة» مجلة نسائية فصلية، أتاحت لها متابعة تطور الحركة النسائية الحديثة. في هذه المرحلة كتبت الكثير من الأبحاث التي جمعت فيما بعد، ضمن كتاب «أضواء على الحركة النسائية المعاصرة» الذي صدر عام ١٩٨٨. وهو مؤلف حافل بالدراسات العلمية والإحصائيات حول المرأة والحركات النسائية في العالم.

إلى ما تقدم حول دراسات وأبحاث روز غريب في حقل الاجتماع عموما والمرأة خصوصاً، يبقى الأدب والنقد الأدبي اختصاصها الأول، ونتاجها فيه الأرحب والأوفر عطاء. تميز إنتاجها بمعالجة موضوع النقد، فيما كتبته من مقالات ودراسات حول الرواية والقصة والنقد النظري. عرفت كتاباتها هذه بالواقعية والتجرد، كما أظهرت ما تتمتع به الناقدة من حس مرهف، وذوق جمالي وثقافة واسعة. ومن مؤلفاتها: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، تمهيد في النقد الحديث، جبران في آثاره الكتابية، مي زيادة الوهج الأفول، نسمات وأعاصير في الشعر النسائي المعاصر. ومجموعة كتب حول أدب الأطفال.[٩]

تأنيث وتأثيث النقد.. تقويض الخطاب

خلال النصف الأخير من القرن العشرين، استطاعت بعض النساء العربيات من الباحثات والكاتبات، أن يكسرن حواجز فكرية متعددة، ويناقشن قضايا لم يكن من الممكن التعرض لها في بداية القرن العشرين. لعل أهم مساهمة قدمتها هؤلاء

الباحثات، هي محاولة القضاء على الأحادية الفكرية، التي ترى الأشياء بعين واحدة هي عين الرجل، أو تنكفئ على الذات دون رؤية الآخر، أو تلك الثنائيات الموروثة، التي تفصل الدين عن السياسة عن الأخلاق عن الاقتصاد والجنس وغيرها. بفضل هذه المساهمات الجديدة، تجاوزت المرأة قضية المرأة العربية وحدود الأحوال الشخصية أو الشؤون الاجتماعية لتشمل الشؤون السياسية، على رأسها تحرير الأرض والاقتصاد، والتاريخ والعقل والجسم.

وفي هذا السياق تلقانا «لطيفة الزيات»، التي تلقت دراستها العليا في جامعة القاهرة حيث حصلت على شهادة الليسانس عام ١٩٤٦ والدكتوراة سنة ١٩٥٧، كما واصلت دراستها العليا في إنجلترا، حيث حصلت على الدكتوراه في الأدب الإنجليزي.

بعد عودتها إلى مصر عملت أستاذة للأدب الإنجليزي في كلية عين شمس للبنات، وأصبحت رئيسة لهذا القسم فيما بعد. كما أنها عملت مديرة لأكاديمية الفنون بمصر، وفازت بجائزة الدولة للآداب عام ١٩٩٦.

انخرطت لطيفة الزيات في النشاط الوطني منذ كانت طالبة في المدرسة الثانوية في صفوف حركة الطلبة والعمال في ١٩٤٦. وقد اعتقلت مرتين سجنت فيهما بسبب دورها النضالي، ووجهت لها تهمة محاولة قلب النظام، ومرة أخرى بتهمة التخابر مع دولة أجنبية.

ترأست عام ١٩٧٩ لجنة الدفاع عن الثقافة الوطنية، الناشطة بشكل خاص ضد التطبيع مع إسرائيل، والحفاظ على الثقافة الوطنية ضد الغزو الثقافي. اعتقلت عام ١٩٨١ ضمن الحملة التي شنها الرئيس أنور السادات ضد الأدباء والمفكرين في مصر. كانت عضواً في مجلس السلام العالمي، وعضوا فخريا في اتحاد الكتاب الفلسطينيين.

شكل الوطن لدى «لطيفة الزيات» منذ نعومة أظفارها وقراءاتها الأولى، أولى خياراتها الإبداعية والفكرية والنقدية، كما لعب دور الحسم بالنسبة لمسيرة حياتها الكفاحية الجليلة، من الطالبة التي شغلت موقع سكرتير عام اللجنة الوطنية للطلبة والعمال لحركة عام ١٩٤٦، إلى رئيس لجنة الدفاع عن الثقافة القومية عام ١٩٧٩.

وعن هذه التجربة الكفاحية تقول «وقد صنعتني هذه الحركة الثورية التقدمية التي لم تفرق بين رجل وامرأة، مازلت تبقيني إلى اليوم إنسانة قادرة على التصدي والوقوف على قدمي». (١٠)

ولأن الوطن هو المفتاح والمحرك لشخصية لطيفة الزيات، فقد شكل ذلك بالنسبة لها البوصلة، كي يظل اتجاهها

وحركتها صحيحة، فهي لم ترهن عقلها لمذهب أو عقيدة جامدة، بل ظلت قادرة دوما على تجاوز ذاتها والانطلاق مع سهم البوصلة، رغم كل الانحناءات والانكفاءات التي مرت بها.

في كل مساهماتها النظرية حول قضية المرأة، فإن الزيات لم تذهب إلى هذه القضية بمعزل عن المختبر الاجتماعي الذي توجد فيه، بل إنها ترى بأن تقدم وضع المرأة وحصولها على حقوقها، لا يتم إلا في خضم الصراع الوطني والاجتماعي، وليس في سياق معركة امرأة ضد ذكر، غير أن ذلك لم يحل بالطبع دون دراسة خصوصية وضع المرأة، وتناول قضاياها العاطفية والجنسية وبجرأة شديدة، كما بحثت من خلال مؤلفها «صورة المرأة في القصص والروايات العربية».

اهتمت في كتاباتها الفكرية والإبداعية بقضايا المرأة، وما تتعرض له من قهر تاريخي، ورأت أن تحرر المرأة مشروط بتحرر الوطن من الاحتلال، والمجتمع من التخلف.[11]

ومن مفارقات النقد النسوي أن تلمساته الأولى، بدأ تدشينه الكائن المغيب في حقبة الخمسينات (المرأة). وإذا كان هارولد جيب يتهم العقل العربي بالتجزيئية والخلط بين الأزمنة والواقع، فإن الأديبة والناقدة «نازك الملائكة» كانت أولى وأول من تصدى لظاهرة التجزيئية، وهذه الظاهرة برأي الناقدة العربية هي ظاهرة اجتماعية، تسيطر على الفكر العربي والحياة العربية، حيث تجد الفرد يفصل ما لا يفصل، فيقع نتيجة لذلك في تناقضات واضحة ومشكلات، ما كان ليصاب بها لولا تلك التجزئة في ما لا ينبغي أن يجزأ.

ومن مظاهر هذه التجزئة الفصل بين حرية الرجل وعبودية المرأة في مفاهيم «الإنسان» و«الحرية»، الفصل بين القول والعمل في السلوك الخطابي. وهذا الفصل والتجزيء بين القول والعمل، النية والتطبيق، بين الفكر والحياة، ملازم للعربي في تماهيه مع الحضارة الغربية، واستلابه واغترابه عن ذاته على حد سواء، كتلك المرأة التي تقول إنها حرة كاملة الحرية، ثم لا تلاحظ أن دور الأزياء تستعبدها وتحولها إلى «دمية». وقد نعتت نازك الملائكة افتقارنا إلى نظرة فلسفية كاملة للحياة العربية، بأبعادها كلها، الأمر الذي يجعلنا مضيعين. والتجزئة التي وعتها مبكرا الناقدة نازك الملائكة في بداية الخمسينات، هي مدار النقاش الراهن.[12]

وبرزت في النقد النسوي الأدبي «خالدة سعيد»، أصدرت كتابها الأول: البحث عن الجذور سنة ١٩٦٠، فجاء خطوة رائدة بحق، لمنهجة النقد واستقلاليته، خاصة إذا ما قارناه بالنتاج المزامن له، وربما نبالغ إذا سحبنا المقارنة إلى أغلب نتاج الستينات، ومع ذلك فإن هذا الكتاب كان بمثابة

العزف الأولي لصاحبته، والذي جاء شديد التواؤم مع العزف الأولى لأدونيس، أواخر الخمسينات وأوائل الستينات. بل أن خالدة سعيد لتبدو في بعض المواضع في كتابها هذا أشد تطرفا من أدونيس، وعلى كل حال لا بد للمرء أن يثمن هذه الخطوة الريادية، التي استطاعت الشكلانية أن تحققها على يد خالدة وأدونيس، مع أنها كانت إذاك بطبيعة الحال دون صورتها المتكاملة عبر عقدي الستينات والسبعينات، مما يفرض على الدارس الالتفات إلى كتاب خالدة التالي: حركية الإبداع، الذي توج رحلة طويلة وخصبة ومستمرة، رغم ندرة المساهمة بالنسبة لصاحبته، مقابل تواتر وإلحاح مساهمات أدونيس النقدية والفكرية.

هكذا تعمد الناقدة إلى معالجة النص على أنه نظام مترابط من الدلالات، وفقا لحرفية المنهج البنيوي، في معظم الدراسات النصية كما تسمي، والمهم هنا هو كون هذا الشطر من النقد التطبيقي لخالدة سعيد متعرضا للتوشيح النظري، وفرصة للناقدة في الإدلاء بدلوها النظري مرة أخرى. لقد كانت خالدة سباقة إلى ممارسة النقد الجديد بشطره البنيوي(١٣)

أما سلمى الحفار الكزبري، فقد تحصلت على الشهادة الثانوية في مدارس الراهبات في دمشق، وعلى دبلوم العلوم السياسية في الجامعة اليسوعية ببيروت، تتقن اللغة الفرنسية والإسبانية. صدر لها ديوانان بالفرنسية. تسهم في إعداد برنامج ثقافي عربي تاريخي. ترجمت قصصا من الفرنسية إلى العربية. صدر لها العديد من الدراسات والأبحاث في كتب. حصلت على وسام «شريط السيدة» الأسباني، وعلى جائزة البحر الأبيض المتوسط من جامعة بليرمو في صقلية عام ١٩٨٠، وجائزة فيصل العالمية للأدب العربي سنة ١٩٩٥.

تخرجت «نوال السعداوي» من كلية الطب جامعة القاهرة عام ١٩٥٥، ثم حصلت على درجة الماجستير من جامعة كولمبيا بنيويورك عام ١٩٦٦، كما حصلت أيضا على الدكتوراه. إلى جانب نشاطها الاجتماعي والإبداعي مارست عملها كطبيبة بوزارة الصحة، ثم شغلت منصب مدير عام بالوزارة، كما عملت كمستشارة لبرامج المرأة بالأمم المتحدة في أديس بابا بأثيوبيا، وبيروت، وعملت أيضا كأستاذة زائرة بجامعة ديوك.

تعرضت للسجن أكثر من مرة بسبب مواقفها السياسية والاجتماعية. وتعد في طليعة الكتاب المصريين، الذين تترجم أعمالهم إلى الأجنبية، وفي الوقت ذاته لعلها أبرز المصريات المتحدثات باسم الحركة النسائية. لذلك فإن السلطة تحاول إسكاتها، والمتطرفون يفضلون موتها. كانت جريمة السعداوي التصريح بما في عقلها «فكان رد فعلها على التهديدات بالقتل

التـصـريـح بصـوت أعلـى وبـدون خـوف. حرمت من وظائفها الحكومية وحوربت في انشطتها الوطنية أيضا، مما اضطرها إلى السفر مع زوجها الروائي والطبيب «شريف حتاتة» للتدريس في بعض الجامعات الأجنبية.

لها العديد من الأنشطة الاجتماعية والثقافية، فهي عضو مؤسس في المنظمة العربية لحقوق الإنسان، ومؤسسة رئيسة في رابطة تضامن المرأة العربية، ورئيس تحرير مجلة «نون»، التي تصدر عنها، ومؤسسة ونائبة رئيسة رابطة المرأة الإفريقية للبحث والتنمية، وقد أسست أيضا رابطة الكاتبات المصريات، كما أنها سكرتير عام الرابطة الطبية بالقاهرة.

ترجم عدد كبير من أعمالها إلى لغات مختلفة مثل: الإنجليزية والفرنسية والألمانية والإسبانية والإيرانية والأندونيسية والتركية والهولندية وغيرها. أثارت مؤلفات نوال السعداوي، سواء الفكرية منها أو الروائية جدلاً واسعاً في الحياة العربية والعالمية. ويلاحظ من خلال رواياتها وأعمالها الإبداعية كيف تعكس روح الباحثة والعالمة الاجتماعية، والداعية التحررية على البنية الفنية لكتاباتها. أصدرت حوالي الثلاثين كتاباً، من أبرزها دراسة بعنوان «المرأة والجنس»، والأنثى هي الأصل. أما في حقل الرواية فقد أصدرت أكثر من خمس عشرة رواية.

تتميز السعداوي في مجال الرواية كما في مجال الدراسات والأبحاث والمواقف بجرأتها المطلقة، على كشف ما تعتقد أنه الحقيقة. إن قلمها مسنون حد الاستنفار في مواجهة الإذلال والاستغلال ومصادرة حرية المرأة. وروح الباحثة والعالمة الاجتماعية والواعية المتحررة، تنعكس فنياً حتى على بنية أعمالها الروائية، حيث نجد فيها إلى جانب الإبداع تحليل العالم وموقف الداعية. أصدرت نوال السعداوي عددا كثيرا من المؤلفات الفكرية والإبداعية، التي فجرت كثيراً من المسكوت عنه في ثقافتنا العربية، وطرحت سؤالاً جوهرياً حول المرأة العربية.

تجربة السعداوي في الحياة وفي الكتابة، لم تكن متأثرة بهدى شعراوي مثلا أو بدرية شفيق. كانت تجربة مباشرة نتيجة ما تراه من تفرقة بين البنت والولد، فهذا هو ما غذى كتاباتها. يمكن أن نسميها كاتبة تاريخية اشتراكية نسائية، لأن لديها نظرة تاريخية لا دينية في تشخيص قضايا المرأة، واشتراكية لأنها ضد النظام الطبقي الرأسمالي، ونسائية لأنها ضد القهر الأبوي الذكوري منذ نشوء الحضارات.

وإذا كانت الباحثة نوال السعداوي، تنطلق من هذه المنطلقات في دفاعها عن قضية المرأة، فإنها في نظرتها للمرأة نجدها بعكس رواد تحرير المرأة ،لم تبق دائماً تتعاطى مع قضية المرأة كإنسان كامل

وهي، بعكس رائدة التحرر الإنساني دو بوفوار، تنتهي إلى نظرة ثنائية، نزاعية جوهرية، تقوم على المفاضلة النوعية والأصولية (فالأنثى هي الأصل). وإذا كان فرويد يصدر في نظرياته التحليلية النفسية، عن نظريات أبوية ذكورية، فإن السعداوي بنوع من النظرة الارتكاسية، تصدر عن نظرة أمومية، نسوية، مركزية. والرجل بنظر السعداوي، يفصل بين الحب والجنس، فهو في معظم الأحوال يشتهي المرأة لا يحبها.(14)

وترى السعداوي أن خوف الرجل وكراهيته للمرأة في اللاوعي يعود إلى قديم الزمان، إلى عصر الأمومة، حيث كانت المرأة إلهة الأرض، والهة الخصب، ومن الأمثلة التي تقدمها الناقدة على خوف الرجل من المرأة المخصبة، بعض العادات القبلية، التي تحظر لمس الرجل للمرأة في فترة (الحيض)، وترى أن خوف الرجل من المرأة، يؤدي إلى ازدراء صفات المرأة البيولوجية، كالحيض والحمل والنجاسة، وتحقير أعضاء المرأة وتمجيد أعضاء الرجل. وترى السعداوي أن فرويد، هو أحد هؤلاء الرجال الذين عانوا من خوفهم القديم الدفين من المرأة.

والرجل في منظور الناقدة، هو إنسان ماهوي، مذكر، أناني، وسادي، في غالب الأطوار والأحيان والعصور القديمة، وذلك بنظرها يعود إلى سيطرة الأبوة على الأمومة، والذكر على الأنثى. وترى أنه في المجتمعات القديمة كانت للأنثى قيمة إنسانية واجتماعية وفلسفية أكثر من الذكر، وأن الإله القديم كان أنثى، وأنه قبل نشوء الأسرة الأبوية كان المجتمع البدائي أمومياً، وكانت الأم (الأنثى) هي الأصل.(15)

وبرزت في النقد النسوي الأدبي المصري مجموعة من الناقدات المصريات، من مثل: نبيلة إبراهيم، وسيزا قاسم، وأمينة رشيد، وفريال غزول جبوري -من أصول عراقية - وعفاف عبد المعطي. وأغلبيهن يمارسن النقد الأكاديمي المتخصص.

أما نبيلة إبراهيم، في كتابها «نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة»، الذي يفرض نفسه على أي دارس لنقد النقد الروائي من جهتين: جهة ظهوره المبكر في العالم العربي، حاملا لونا نقديا جديدا يعتمد على الدراسات اللغوية الحديثة. ومن جهة كونه عبارة عن كتاب نظري في المقام الأول، فالجانب النظري فيه يشغل أكثر من نصف صفحاته، وإن كان هذا الجانب النظري تتخلله بعض التطبيقات التوضيحية العابرة.

غير أن هذا الكتاب يطرح مشاكل كثيرة بسبب ما يلاحظ بين الحين والآخر من ميل إلى التعميم. واستخدام التأملات

الذاتية وبعض التعابيروالمصطلحات، التي تستوقف كل ناقد متخصص. ومن هذه المصطلحات مفهوم: «المعنى الدلالي»، الذي استخدمته الناقدة كمقابل للمعنى العادي. وهي تقصد بالمعنى الدلالي كل معنى ينتج عن الانزياح في اللغة، والمعروف أن النقاد المتخصصين يتداولون مصطلحات دقيقة بهذا الصدد منها المعنى المجازي، أو الاستعارة، أو الانزياح، أو الإيحاء.

وفي معرض حديثها عن «سوسير» تتحدث عما يسمى النظر إلى اللغة باعتبارها نظاما وصفيا، وهي تشير بهذا الصدد إلى ما قصد به «سوسير» عندما نظر إلى اللغة بوصفها ذات علاقة تزامنية. ويبدو أن الكتاب يوحي من خلال عنوانه بتوجه لغوي لساني خالص في الدراسة الروائية. غير أن مقدمة الكتاب تقدم توضيحات تحدد بدقة طموح، وموقع الرؤية المنهجية للكاتبة، فهي تنطلق من ضرورة علاقة الفن بالمجتمع، وأن الفن أيضا هو رسالة ذات لغة خاصة بين الفنان ومتلقي فنه.[١٦]

أما الناقدة المصرية «سيزا قاسم «في كتابها «بناء الرواية»، تتبنى المنهج البنيوي صراحة في تحليل نص روائي عربي، كما أنه يفرض نفسه بسبب الوضوح النسبي لمقدمته المنهجيـــة، مما يسهل مهمة الحوار، والمحاسبة في ضوء المقارنة بين التنظير من جانب، والممارســة من جانب آخر.

تخصص الناقدة سيزا أحمد قاسم المدخل والتقديم من كتابها للحديث عن أشكال الدراسة المقارنة، وعن المنهج الذي ستنظر به إلى موضوعها. اعتبرت الكاتبة الممارسة النقدية المقارنة، تناولاً متميزاً من بين أشكال الممارسة النقدية الأخرى، وهنا تستفيد الناقدة من الباحث الألماني «أوستين ألرايش»، الذي يرى أن الأدب المقارن ليس علما قائما بذاته، وإنما يجب أن ينظر إليه كفرع من الدراسات الأدبية له تخصصه المتميز، وليس له منهج خاص بل يتبع مناهج البحث في الأدب عامة. وتلاحظ الناقدة سيزا قاسم أن النقد المقارن، اتخذ أشكالاً ثلاثة تبعاً للمنهج المستخدم في كل شكل: التاريخ الأدبي المقارن - التراجم الأدبية المقارنة - النقد التطبيقي المقارن.

وبحكم أن الناقدة تختار الاهتمام بالشكل الثالث، أي بالنقد التطبيقي المقارن، فهي ترى أنها مدعوة إلى للإستناد إلى المنهج البنائي، وتبعا لذلك فلن تهتم بالدراسة الخارجية للرواية وإنما بالدراسة الداخلية. ومع أنها لا تنكر وجود الارتباط بين الرواية والمجتمع، إلا أنها تقصي هذا الجانب من اهتمامها، بدعوى أن معالجته

هي اختصاص علم الاجتماع الأدبي. ولكي تحقق الناقدة غايتها من الدراسة المقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، وهي تحديد أوجه الشبه والاختلاف بينها وبين نصوص روائية غربية، من خلال الأساليب والتقنيات والمفاهيم المستخدمة، رجعت إلى النقد الشكلاني الروسي، والنقد الجديد في أمريكا والمنهج البنائي الفرنسي، واعتمدت بشكل خاص على أعمال الناقد الفرنسي «جيرار جينيت»، ثم على بعض أعمال الناقد الروسي «بوريس إزبنسكي».(١٧)

أما «غادة السمان» من سوريا، فقد عاشت جنون الإبداع وواقعيته، فكسرت بذلك صقيع الجليد، وزرعت في بستانها العديد من المؤلفات في مختلف الأجناس: الرواية، القصة، الرحلة، المقالة، الرسائل.

لكن رحلة الأديبة لاتلخصها عناوين كتبها، فالأديبة رحالة واعية ذات موقف وطني، من الإنسان والوطن والمرأة والرجل، تروي الرحلة التي لا تنتهي، عبر اغتراب الإنسان، إلى جذور الانتماء المشبع بالوعي والهوية، حين تضاء بأنوار العقل وإشراق القلب. لقد ترجمت الكثير من أعمال غادة السمان إلى اللغات الأخرى: الإسبانية، والألمانية، الروسية، الإنجليزية، الإيطالية، الفرنسية، الصينية، الفارسية، البلغارية. ويقدم هذا بحد ذاته شهادة لواحدة من ألمع الأديبات العربيات.

تعد السمان قلما بارزا في النقد النسوي العربي، بحيث تقر بأن مساحة الحرية أمام الأديبة الأنثى، لا توازي مثيلتها لدى الأديب الرجل. وتحرص بشكل خاص في الأدب الذي تكتبه نساء ،على عدم استيراد أمراض الذكورة التاريخية.

في حياة غادة السمان كإنسانة وأديبة جرأة كبيرة، على قول ماتحرص بعض النساء أو الرجال على إخفائه. لقد نشرت رسائل غسان كنفاني الغرامية الموجهة لها، وأقرت بحرص شديد، أنها تلقت رسائل عشق كثيرة من أدباء كبار ومن سياسيين، وأعلنت أنها سوف تنشر هذه الرسائل، ولا يستطيع أحد الوصول إليها أو إحراقها. ولا تخفي غادة السمان أنها لا تستطيع التخلي عن عطورها الأنثوية، ولا قوارير المحبة التي جمعتها، الجرأة التي تميزت بها غادة السمان هي الوجه الآخر للصراحة والشفافية، ولم تكتب السمان عن مشاكل المرأة من منظور أنثوي، بل من زوايا إنسانية.(١٨)

أما «فاطمة المرنيسي» من المغرب، درست في أمريكا وفرنسا، وتعمل أستاذة باحثة بالمعهد الجامعي للبحث العلمي، جامعة محمد الخامس بالرباط، وهي أيضا عضو في المجلس الاستشاري لجامعة الأمم المتحدة. تكتب بالإنجليزية والفرنسية، وقد ترجمت العديد من مؤلفاتها إلى اللغة العربية. تشرف على عدة مجموعات

للبحث السوسيولوجي، وعلى عدة سلاسل للإصدارات الخاصة بحقل المرأة والسوسيولوجيا، منحت عدة جوائز تقديرية.

من الحريم إلى التراث راحت فاطمة المرنيسي تبحث مع ابن رشد، في الكيفية التي يمكن بواسطتها إخراج المجتمع العربي من مأزقه المستفحل، وطمحت المرنيسي بأن تحتل المرأة العربية مكانتها، أسوة بالرجل على رأس الهرم الاجتماعي والسياسي، أسوة أيضا ببنازير بوتو الباكستانية وتشيلر التركية. وهي تعزو هذا التخلف في موقع المرأة في بلادنا من الخوف العربي الرسمي والشعبي من الديمقراطية والحداثة. ولهذا فهي تدعو إلى تحديث المجتمع العربي الإسلامي، على قاعدة أخلاقية، وطنية، وعلمية.

انطلقت الكاتبة والمفكرة «فاطمة المرنيسي «من مصطلح» الحريم «في دراساتها في الفكر الديني والاجتماعي، كما تنطلق من مواقع فكرية حداثية، مطبقة مشروعها ودراساتها في تاريخ المجتمعات الإسلامية، ومفيدة أيضا من المنهجيات الغربية، ومستوعبة هذه الدراسات النزعات والمناهج الفكرية، التي نظرت في الفكر العربي عامة ومن ضمنه الفكر النسوي، أو دراسات المرأة، وخاصة المنهجيات المادية الجدلية والراديكالية، والتي لا تعني فقط مجرد أحداث تغيير ما، بل وأيضا ضبط هذا التغيير والتحكم فيه لتدفع حركة التاريخ إلى الأمام.[19]

فقد انطلقت المرنيسي من موقع أن قضية المرأة في المجتمع العربي، من أبرز المسائل المعروضة على ساحة الفكر العربي في المجتمع العربي، وأن علاجها من مختلف الزوايا مفتاح الحل لكثير من العقد الأخرى، وأن النظر في المفاهيم والأحكام المفسرة من القرون الوسطى، ما تزال سائدة وكأنها حقائق أزلية، مع أنه يمكن تفسيرها باتجاه تقدمي إنساني. وترى أيضا أن أية سلطة في المجتمع هي ككل سلطة، لا بد وأن تبرر وجودها بالمعطى الفكري الديني، ولا بد أيضا أن تواجه بقوى مقابلة رافضة، أو معارضة للتوجهات التي تمثلها الدولة أو السلطة، والتي تنزع من خلالها إلى صيغ تثبيت لمصالحها وامتيازاتها.

إن بحث المرنيسي في مكانة المرأة السياسية في الفكر الإسلامي، لم يكن بحثا في التراث للدفع به إلى حالة الحضور، بقدر ما هو حفر في البنية الفكرية والمعرفية، والتي لا تقف موقفا جنسويا من قضية المرأة، وموقفها السياسي بقدر ما تفند هذا الموقف وتعطيه ما يستحق من التمحيص إن سلبا أو إيجابا، فحتى وهي تبرز نماذج النساء والسلطانات اللواتي وصلن سدة الحكم، واللواتي ما إن مارسن الحكم والسياسة

وحصلن على السلطة، حتى مارسن فظاعات لا يحسدن عليها، معتمدات على نفس التبرير السياسي الذي اعتمده الرجل السلطان الحاكم، أي بالقوة الشرسة.

إن المرنيسي في بحثها الدؤوب في التراث عبر منهجية اجترحتها، واجتهدت في تطبيقها على النصوص الدينية والأحاديث النبوية الشريفة، وفي تبيان تعدد وجهات نظر المؤرخين والمفسرين، وفي الربط في كل تلك المساجلات والأسباب وبالسياق التاريخي، إنما أرادت أن تشير إلى مسافة ما بين الإسلام الروحي والديني في صورة نصوصه النقية، التي أعلت من شأن المرأة، وجعلتها على المستوى الإنساني مساوية للرجل، وبين التطبيق السياسي الذي ارتبط بالدولة الإسلامية في عصور ازدهارها سلباً وإيجاباً، ابتداء من العصر الذهبي وحتى عصور الدويلات الضعيفة المستلبة سياسيا.(٢٠)

تربط المرنيسي في خطابها النقدي بين المرأة وجسدها الرامز للإغواء المهدد بالفوضى الاجتماعية المتوقع إحداثها، إنما تشير إلى أسطرة الإغواء الأنثوي أو إغواء الجسد المؤسطر، رابطة هذه المسألة بالاعتقاد الذي يسود في المغرب العربي بعائشة قندشية، المرأة الحية ذات الشكل المفزع، التي تسبب الخوف للرجال لأنها شهوانية، وهوايتها المفضلة هي اعتراض الرجال في الطرق والأماكن المظلمة لتستلب رجولة الرجال. والكاتبة هنا وعبر هذا الطرح لارتباط المرأة بالإغواء ،إنما تناقش مقولات بنية وعي تراكمت منذ آلاف السنين ،وفي هذه المقولات إدانة لأخلاق المجتمع الأبوي.

تدخل الميثيولوجيا حيز الذاكرة الجمعية، لتجعل المرأة التي تحاكي عائشة قندشية، وهي رمز يشبه الغولة في تراثنا الشعبي رمزا للمرأة المخيفة السلبية، التي تؤذي الآخرين وتسلبهم رجولتهم.(٢١)

وبعد فإن الناظر في مشروع المرنيسي الفكري والاجتماعي سيخرج بالتوصلات التالية:

يتنوع مشروع المرنيسي الفكري والاجتماعي، ويتعدد على أكثر من محور، وأكثر من تجربة كتابية، فهي ابتدأت بالبحث والتنقيب في الفكر الديني، ثم في السائد من المنظومة القيمية الاجتماعية. وأخيرا على محور النقد الأدبي من خلال مناقشة صورة شهرزاد في الأدب الغربي في كتابها «العابرة المكسورة الجناح».

إن تجربة المرنيسي المتنوعة ما بين الفكر الديني والسياسي والاجتماعي، وفكر اللقاء الحضاري مع الغرب، إنما تؤسس لدراسات مهمة في النقد النسوي، وتتبدى أهميتها في البحث عن علل انحطاط القطاعات النسائية في المجتمعات العربية.

وفي عام ١٩٨٧ عقدت ندوة رعتها

الجامعة العربية في باريس، بعنوان «المرأة اللبنانية شاهدة على الحرب»، تمخض عنها عام ١٩٩١ فكرة إنشاء تجمع للنساء الباحثات والأكاديميات اللبنانيات، ويهدف التجمع إلى جمع الباحثات، وخلق أطر التبادل الثقافي والفكري بينهن، ودعم إنتاج الباحثات اللبنانيات والدفاع عن حقوقهن، وكذا تشجيع الباحثات الناشئات ،ويصدر عن التجمع سنويا كتابٌ متخصص. لقد كثرت الأسماء التي مارست هذا النوع الجديد من النقد في الخطاب العربي، في تجمع الباحثات اللبنانيات. [٢٢]

ومن الوجوه البارزة في النقد النسوي:

- **دلال البزري**: دكتوراه في علم الاجتماع الديني (الحركات الإسلامية العربية) من السربون، تعمل أستاذة في الجامعة اللبنانية لها: غرامشي في الديوانية - في محل المجتمع المدني من الإعراب. دنيا الدين والدولة. أخوات الظل واليقين. إسلاميات بين الحداثة والتقليد. ولها العديد من الأبحاث، وهي عضو في تجمع الباحثات اللبنانيات.

سلوى بكر: أديبة ومديرة تحرير مشاركة في كتاب هاجس للمرأة، من مؤلفاتها: العروبة الذهبية لا تصعد إلى السماء. أرانب. إيقاعات متعاكسة. وهي عضو في تجمع الباحثات اللبنانيات.

- **نهى بيومي**: دكتورة في الأدب الفرنسي المقارن، خريجة السربون، حول صورة السورياليـة من خلال مذكرات السورياليين. أستاذة للأدب الفرنسي في الجامعة اللبنانية. شاركت في كتاب: المعرفة والسلطة. مؤلف جماعي. ولها أبحاث عدة حول المرأة وتغير دورها في الحرب، ودراسات ذات طابع أدبي.

- **ليزا تراكي**: أستاذة مشاركة في علم الاجتماع، وعضو في برنامج دراسات المرأة في جامعة بير زيت في فلسطين. لها مقالات عن الإسلاميين في الأردن وقضية المرأة، ومقالات حول المرأة الفلسطينية، وتطور الوعي لدى الفلسطينيين.

- **فاديا حطيط**، دكتورة في علم النفس من السوربون، تعلق عملها بالتربية الأخلاقية والدينية في الأسرة وفي المجتمع اللبناني. أستاذة في الجامعة اللبنانية، تهتم في دراساتها بمواضيع الأسرة والمرأة والطفل، لها دراسات حول الأسرة والتهجير. تهتم حاليا بموضوع سمات الأدوار الاجتماعية في أدب الطفل.

- **نجلاء حمادة**، دكتورة في الفلسفة، حول علم النفس «غريزة الموت عند فرويد ولاكان» من جامعة جورج تاون. لها مؤلفات باللغتين العربية والإنجليزية عن الحرية والسلطة من الناحيتين الفلسفية والتطبيقية. كذلك لها كتابات حول شخصية المرأة في المجتمع البدوي مقارنة

بالمجتمع المديني المعاصر، صدرت لها دراسة تبحث في تسبب صمت النساء مؤخرا في ضياع حقوق منحهن إياها الإسلام.

- **ناديا رمسيس،** أستاذة في الاقتصاد ومديرة مركز القاهرة لدراسات التنمية، كتبت في مجالات التنمية العربية والإثنية ودراسات النوع، وقامت بكتابة وتحرير كثير من المؤلفات منها: حياة المرأة وصحتها، المرأة العربية والعمل، الوضع الراهن ومتطلبات التنمية، المرأة المصرية بين القانون والواقع.

- **مارلين نصر،** أستاذة في علم الاجتماع السياسي في الجامعة اللبنانية، حاليا باحثة متفرغة، ضليعة في الجامعة الأمريكية في القاهرة، من مؤلفاتها: الغرباء في خطاب لبنانيين عن الحرب الأهلية. صورة العرب والإسلام في الكتب المدرسية الفرنسية. التصور القومي العربي في خطاب جمال عبد الناصر.[23]

ومن الناقدات البارزات «**نازك سابا يارد**»، تخصصت في الآداب العربية والأدب المقارن، أستاذة جامعية، كتبت أيضا كتبا مدرسية لطلاب الثانويات والجامعات، وكذا مقدمات نقدية لكل من مؤلفات جبران خليل جبران، بينت المؤثرات الفنية والفلسفية والسياسية والاجتماعية في جبران، وكتبت عن شوقي وابن الرومي وإلياس أبو شبكة، معرفة ببيئاتهم وسيرهم وشخصياتهم، كما تجلت في إنتاجهم الأدبي، تهدف من وراء ذلك استجلاء مكامن الجمال في أدبهم، ومعرفة سر خلوده بعين ناقدة موضوعية مدققة. وألفت كتابها «الرحالون العرب وحضارة الغرب»، يتناول الصراع الفكري والحضاري بين العرب والغرب.[24]

وفي النقد النسوي الجزائري، برزت كوكبة من الناقدات من مثل: زهور ونيسي، وآسيا جبار، وزينب الإبراهيمي، وخديجة لصفر خيار، وأحلام مستغانمي، وزينب الأعوج، وربيعة جلطي، وآمنة بلعلى، وآسيا موساوي، وعمارية بلال، ونبيلة بوطاجين، والجازية فرقاني.

أما زهور ونيسي، فقد مارست المقالة الأدبية والصحفية بنوعيها، خلال الثورة، وزمن الاستقلال، وما زالت تجمع بين الأجناس الأدبية: القصة، الرواية، المقالة. وكان لها الكثير من المقالات، التي يمكن أن تجمع في أكثر من مقال، وخاصة أن مجلة «الجزائرية» التي كانت تشرف على تحريرها، تحتاج شهرياً إلى افتتاحية تتناول فيها موضوعا من الموضوعات، إضافة إلى ما تكتبه في الصحافة الوطنية، مما أدى إلى تنوع المضامين الفكرية لمقالات «ونيسي»، وأهم ما جاء فيها: الوضع العام للمرأة، قضايا اجتماعية، أحاديث في الفن والأدب.

فعن الوضع العام للمرأة، تعرضت الأديبة في أغلب مقالاتها وأحاديثها إلى دور المرأة في كل مجالات الحياة. وعندما تبنت قضاياها، فكان لزاماً عليها أن تسعى إلى تعليمها، وخروجها من الجهل، فتدعو إلى الحملات التطوعية، لتعليم النساء في الريف، ليكون للمرأة شرف الزحف مع الجموع المنتصرة من مرحلة التحول إلى مرحلة الانطلاق.[٢٥]

ولذلك نرى زهور ونيسي في السنين الأولى للاستقلال، تدعو إلى تكوين منظمة نسائية تتولى قضايا المرأة الجزائرية، مما يكفل لها الحركة في الإسهام النضالي من أجل حياة أفضل لها ولمجتمعها وبلادها. وتحقق للمرأة (الاتحاد العام للنساء الجزائريات)، ومن خلال هذا الاتحاد شاركت المرأة في القضايا الوطنية والاجتماعية والسياسية.

المصادر والمراجع والهوامش

١ - اعتدال عثمان: التراث المكبوت في أدب المرأة، مجلة دفاتر نسائية، العدد ٢، الجزائر - ١٩٩٣، ص: ١٢، ١٣

٢ - عفيف فراج: الحرية في أدب المرأة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط ٢- ١٩٨٠، ص: ٢٣

- نوال السعداوي و وهبة عزت: المرأة والدين والأخلاق، دار الفكر المعاصر، بيروت، دمشق - ٢٠٠٠، ص: ١٠٧

٤ - المرجع السابق، ص: ١٣٢

٥ - عفيف فراج: الحرية في أدب المرأة، ص: ١٣، ١٤

٦ - طارق الفرح: رائدات ومواقف، مجلة تايكي، عدد خاص بالفكر النسوي، الأردن، ٢٠٠٣، ص: ٨٥

٧ - المرجع السابق، ص: ٨٦

٨ - رغداء مارديني: وداد السكاكيني، دار الفكر، دمشق، ص: ٤، ٥

٩ - نفيسة الرفاعي: روز غريب، المعلمة، الأديبة، الإنسانة، كتاب باحثات، يصدر عن تجمع الباحثات اللبنانيات، الكتاب الثاني - ١٩٩٦، ص: ١٥٧، ٢٥٩

١٠ - لطيفة الزيات: تجربتي في الكتابة، شهادة، صاحب البيت، دار الهلال - ١٩٩٢، ص: ١٢١

١١ - لطيفة الزيات: شهادة على العصر، شهادة على الذات، مجلة نضال الشعب، دمشق، العدد ٥٤٨، كانون الأول، ١٩٩٠، ص: ٢٨

١٢ - نازك الملائكة: التجزيئية في المجتمع

العربي، دار العلم للملايين، بيروت – ١٩٧٤، ص: ٣٦

١٣ – خالدة سعيد: حركية الإبداع، دار العودة، بيروت – ١٩٦٣، ص: ٧٨

١٤ – نوال السعداوي: دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – ١٩٨٢، ص: ١٦

١٥ – المرجع السابق، ص: ١٨، ١٩

١٦ – نبيلة إبراهيم: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية، النادي الأدبي، الرياض – ١٩٨٦، ص: ١٤٢

١٧ – سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة – ١٩٨٤، ص: ١٣٣

١٨ – موسى السيد: غادة السمان الأديبة، نشرية دار الفكر، دمشق – ٢٠٠٢، ص: ٥

١٩ – فاطمة المرنيسي: الحريم السياسي، ترجمة عبد الهادي عباس، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ص: ٢٣

٢٠ – المرجع السابق، ص: ٥٦

٢١– رفقة دودين، تجربة فاطمة المرنيسي، مجلة تايكي، العدد ١٢، عدد خاص بالفكر النسوي – ٢٠٠٣، ص: ٢٨

٢٢ – عزة بيضون: تجمع الباحثات اللبنانيات، كتاب الثاني – باحثات – ١٩٩٦، ص: ١٢

٢٣ – أنظر، كتاب – باحثات – الثالث، ١٩٩٧، ص: ٤٠٨

٢٤ – نازك سابايارد: الرحالون العرب وحضارة الغرب، دار نوفل، بيروت، ط ٢– ١٩٩٢، ص: ٨٩

٢٥ – أحمد دوغان: الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، منشورات آمال، الجزائر – ١٩٨٢، ص: ١٠٠، ١٠١.

❖ ❖ ❖

الدراسات والبحوث

٨٠

الفنون التشكيلية السورية المعاصرة
الملامح العامة.. الهواجس... والإشكالات

د. محمود شاهين(*)

بدأت الحركة الفنية التشكيلية السورية المعاصرة مسيرتها أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، مع بضعة أسماء، اتجهت إلى الفن، بدافع من موهبة فنية حقيقية، تملكتها وهي صغيرة في السن، ثم قامت بتعميق معارفها البصرية، بالسفر إلى خارج سورية، أو باجتهادها الذاتي، وانكبابها على ممارسة الإنتاج الفني والاطلاع على التجارب الفنية السابقة عليها، عبر جملة من الوسائل والسبل.

(*) فنان وناقد وأكاديمي (سورية)..

- العمل الفني: الفنان علي الكفري.

وبالتدريج بدأت تتكون نواة حركة فنية تشكيلية سورية حديثة، تبلورت وتوضحت ملامحها، مع ازدياد عدد الفنانين التشكيليين المشتغلين على أكثر من لون من ضروبها، خاصة التصوير المتعدد التقانات، وكان بينهم الهواة الذين تعلموا الفن بشكل ذاتي، أو من خلال احتكاكهم بزملاء لهم سبقوهم في هذا المجال، والمحترفين الذين درسوا الفن في عدد من أكاديميات الدول العربية والأجنبية، وذلك قبل ولادة المعهد العالي للفنون الجميلة بدمشق عام ١٩٦٠ (وكان يتبع يومها وزارة التربية) وتحوله إلى (كلية للفنون الجميلة) تتبع جامعة دمشق عام ١٩٦٣.

مع انطلاقة كلية الفنون الجميلة في دمشق تلقت الحركة الفنية التشكيلية السورية الوليدة دفعة كبيرة إلى الأمام، خاصة في العام ١٩٦٤، حيث تخرجت الدفعة الأولى من طلبتها، باختصاصاتهم المختلفة، لتساهم مع الفنانين الآخرين الذين كانوا قد أوفدوا إلى مصر وإيطاليا، وعادوا ليشتغلوا بتدريس الفنون فيها وفي دور المعلمين والثانويات والمدارس، وفي إنتاج العمل الفني التشكيلي في آن معاً.

وهكذا بدأت قوافل الفنانين التشكيليين، باختصاصاتهم المختلفة، ترفد الحياة العامة في سورية، وتالياً الحركة الفنية التشكيلية بدم جديد، سرعان ما أورق إنجازاً نشيطاً وحاضراً بشكل لافت، ليس في الحياة الثقافية السورية فحسب، بل في الحياة العامة أيضاً، حيث كان الفنان التشكيلي السوري عضواً رئيساً في الجمعيات والنوادي والتجمعات الثقافية التي شهدتها سورية قبل ولادة النقابات والاتحادات والمنظمات الشعبية التخصصية التي ضمت إليها المشتغلين في حقول الثقافة والفنون المختلفة، ومنها (نقابة الفنون الجميلة) الإطار التنظيمي للفنانين التشكيليين السوريين التي تأسست عام ١٩٦٩ بجهود مجموعة من التشكيليين في دمشق، ثم تطورت وكبرت لتطول كافة المحافظات السورية الأخرى، وهي الآن على أبواب تحولها إلى (اتحاد).

لنقابة الفنون الجميلة الآن، فروع ومقرات وصالات عرض وفعاليات فنية وثقافية واجتماعية عديدة. وبخط موازٍ، تابعت مديرية الفنون الجميلة بوزارة الثقافة، نشاطها ومهامها في الإشراف على صالات العرض الخاصة، ومراكز الفنون التشكيلية والتطبيقية، وتنظيم المعارض الفردية والدورية الجماعية، وإقامتها داخل سورية وخارجها والإشراف على إصدار مجلة (الحياة التشكيلية) الفصلية، واقتناء النتاجات المتميزة للفنانين التشكيليين السوريين، لرفد متاحف الفن الحديث بها، وتنظيم عملية انتشار الأثر الفني التشكيلي في الساحات والحدائق والشوارع ومداخل



المدن والبلدات ومرافق العمارة وتنظيم المدن وغيرها، وقد أضيفت مهام جديدة لمديرية الفنون الجميلة منها، تنظيم بينالي دوري، تشارك فيه غالبية الدول العربية، يقام كل سنتين ضمن إطار مهرجان المحبة في مدينة اللاذقية، وتنظيم ملتقى دولي للنحت في الهواء الطلق، ضمن إطار هذا المهرجان أيضاً.

ومع توسع كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق باختصاصاتها وكادرها التدريسي وعدد طلابها، وازدياد عدد الفنانين التشكيليين المؤهلين المتخرجين منها، أو من الأكاديميات العالمية في إيطاليا وفرنسا، والاتحاد السوفيتي السابق، وألمانيا، وبولونيا، ومصر.. وغيرها، وغالبية الذين تخرجوا من هذه الأكاديميات الدولية، تأهلوا تأهيلاً عالياً لصالح الهيئة التدريسية في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، باختصاصات الرسم والتصوير والنحت والحفر المطبوع والعمارة الداخلية (الديكور) والاتصالات البصرية (الإعلان).

مع توفر هذه المقومات والأسس والمعطيات، ازداد المنتوج الفني التشكيلي السوري، مما استدعى ازدياداً موازياً في منافذ تقديمه للناس. وهكذا تنامت بشكل سريع، صالات عرض الفن التشكيلي الخاصة والرسمية والتابعة للمراكز الثقافية الأجنبية الموجودة في سورية،

وشيئاً فشيئاً، بدأ النشاط الفني التشكيلي يفرض وجوده بقوة وفاعلية في الحياة الثقافية السورية، ليصبح اليوم من أبرزها وأهمها، إذ بالكاد يمر يوم، دون أن تشهد صالات العرض افتتاح معرض أو أكثر، لألوان هذا الفن وأجناسه المختلفة، إضافة إلى معارض الخط العربي، والتصوير الضوئي، وباقي ضروب الفنون التطبيقية التي تطورت وانتشرت هي الأخرى، وبعضها (كالخط العربي، والتصوير الضوئي) أصبحت له جمعيات ونواد، واقتحم المعارض الدورية الرئيسة للفن التشكيلي السوري كالمعرض السنوي العام وغيره.

مرحلة التأسيس

بدأت الحركة الفنية التشكيلية السورية انطلاقتها الأولى، مع بضعة أسماء. يأتي في طليعتها الفنان الرائد (توفيق طارق) المولود في دمشق عام ١٨٧٥ والمتوفى فيها عام ١٩٤٠ والذي درس الهندسة المعمارية، وهندسة مساحة الأراضي في باريس، ثم عاد لينكب على الرسم والتصوير، وليلم حوله عدداً من الهواة الذين رافقوه وتتلمذوا على يديه.

أنجز الفنان طارق العديد من اللوحات الهامة منها (معركة حطين) و(حريق صيدا) و(مجلس المأمون) و(أبو عبد الله الصغير) اعتمد في معالجتها الصيغة الواقعية الأكاديمية تارةً، والواقعية الانطباعية المختزلة، تارة أخرى، وقد اعتبر هذا الفنان، الرائد الأول لفن التصوير الزيتي السوري.

جاء بعده الفنان (عبد الوهاب أبو السعود) المولود في نابلس بفلسطين عام ١٨٩٧ وتوفي في (بلودان) قرب دمشق عام ١٩٥١. درس الفن في باريس، ومارس الرسم الصحفي وتدريس الفنون التشكيلية، كما أنجز العديد من اللوحات الكلاسيكية الأسلوب والصيغة، القومية التوجه والموضوع، ومنها (فتح الأندلس) و(قصر الحمراء) (معركة اليرموك). ثم جاء الفنان (ميشيل كرشة) المولود في دمشق عام ١٩٠٠ والمتوفى عام ١٩٧٣. درس الرسم والتصوير والحفر المطبوع في باريس، وعمل مدرساً لمادة التربية الفنية في ثانويات دمشق. كما قام بتصميم الطوابع البريدية، والتزم في أعماله الصيغة الواقعية الانطباعية. بعده جاء الفنان (سعيد تحسين) المولود في دمشق عام ١٩٠٤ والمتوفى عام ١٩٨٥. درس الفن دراسة خاصة، وعمل بتدريسه والرسم للمجلات والصحف. جمع في أسلوبه بين الواقعية التسجيلية والانطباعية. ثم جاء الفنان (صبحي شعيب) المولود في دمشق عام ١٩٠٩ والمتوفى عام ١٩٧٤. تخرج في دار المعلمين، وعمل بتدريس الفنون في ثانويات سلمية

وحماة وحمص التي استقر فيها بشكل نهائي، لامأ حوله مجموعة من المواهب الفنية الشابة التي أصبحت فيما بعد، أسماء كبيرة وهامة في الحركة الفنية التشكيلية السورية المعاصرة.

بعده جاء الفنان (محمود جلال) المولود في طرابلس الغرب بليبيا عام ١٩١١ والمتوفى في دمشق عام ١٩٧٥. قدم إلى سورية مع عائلته هرباً من الاستعمار الإيطالي. درس الرسم والتصوير والنحت في إيطاليا، وساهم بتأسيس كلية الفنون الجميلة بدمشق، وعمل مدرساً فيها حتى رحيله. له أعمال كثيرة في التصوير والنحت موزعة في أكثر من مكان في سورية، تنوعت أساليبها، لكنها لم تخرج عن الإطار الواقعي. ثم جاء الفنان (خالد معاذ) المولود في دمشق عام ١٩٠٩ والمتوفى فيها عام ١٩٨٩. درس في المعهد الفرنسي للآثار والفنون الإسلامية، وأسس مشغلاً فنيا باسم (الفن الإسلامي) وعكف على التوثيق للفن الإسلامي بأكثر من وسيلة، كما أنجز العديد من الأعمال الفنية في مجال الرسم والتصوير الزيتي والتصوير الضوئي.

ثم جاءت قافلة من الفنانين الرواد أمثال: أنور علي الأرناؤوط، رشاد مصطفى، رشاد قصيباتي، سهيل الأحدب، عبد العزيز نشواتي، زهير الصبان، خير الدين الأيوبي، شريف أورفلي، غالب سالم، وهبي الحريري، منيب النقشبندي، علي رضا معين، توبار صباغ، زاده كابلان، عدنان ميسر... وغيرهم.

بجهود هذه المجموعة الرائدة من الفنانين التشكيليين، تكونت نواة الحركة التشكيلية السورية المعاصرة، وقد اشتغلوا جميعهم على الأساليب الواقعية والكلاسيكية والتسجيلية والانطباعية، والقليل منهم اتجه نحو السوريالية أو غيرها من الاتجاهات الحديثة، كما تناولوا في أعمالهم كافة الموضوعات التي كانت سائدة في التشكيل العالمي الكلاسيكي، كالطبيعة، والطبيعة الصامتة والأوابد الأثرية، والأحياء القديمة، والوجوه، والحياة الشعبية، وبعض الموضوعات المستوحاة من التاريخ القريب والبعيد للأمة.

جيل ما بعد الرواد

وهو الجيل الذي شكل الانطلاقة الرئيسة للتشكيل السوري الحديث، وأعقب جيل الرواد مباشرةً، وغالبية فناني هذا الجيل، درسوا الفن في إيطاليا ومصر، ثم عادوا إلى سورية ليعمل بعضهم في التدريس في كلية الفنون الجميلة الوليدة في دمشق، والتي كان قد أسسها مجموعة من الفنانين المصريين بالتعاون مع عدد من الفنانين السوريين عام ١٩٦٠.

في طليعة فناني جيل ما بعد الرواد،

يأتي الفنان (نصير شورى) المولود في دمشق عام ١٩٢٠ والمتوفى فيها عام ١٩٩٢، والفنان (محمود حماد) المولود في دمشق عام ١٩٢٣ والمتوفى فيها عام ١٩٨٨، والفنان (فاتح المدرس) المولود في حلب عام ١٩٢٢ والمتوفى في دمشق عام ١٩٩٩، والنحات (فتحي محمد قباوة) المولود في حلب عام ١٩١٧ والمتوفى عام ١٩٥٨، والفنان (لؤي كيالي) المولود في حلب عام ١٩٣٤ والمتوفى فيها عام ١٩٧٨، والفنان (ادهم إسماعيل) المولود في انطاكية عام ١٩٢٢ والمتوفى في دمشق عام ١٩٦٣، والفنان (ألفريد حتمل) المولود في خبب عام ١٩٣٤ والمتوفى في دمشق عام ١٩٩١، والفنان (ميلاد الشايب) المولود في معلولا عام ١٩١٨ والمتوفى في دمشق عام [illegible]، والفنان (نعيم اسماعيل) المولود في أنطاكية عام ١٩٣٠ والمتوفى في دمشق عام ١٩٧٩، والفنانون: ناظم الجعفري، وسامي برهان، والياس زيات، وعبد القادر أرناؤوط، وممدوح قشلان، وغازي الخالدي، ووحيد استانبولي، ونذير نبعة، وغسان سباعي، وخزيمة علواني وعبد المنان شما... وأسماء أخرى كثيرة أضاءت هذا الجانب أو ذاك، من حركة التشكيل السوري المعاصر.

مع هذا الجيل، بدأت تتكون اتجاهات وأساليب خاصة، مميطة اللثام عن تجارب فنية متميزة ومتفردة الملامح والمقومات، حديثة الصيغ والأساليب، متنوعة الموضوعات. ثم جاءت الدفعة الأولى من خريجي كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق عام ١٩٦٤ لتؤكد هذا التوجه وتعمقه، مغنية مسيرة الفن التشكيلي السوري المتنامية والصاعدة. ثم تتالت هذه الدفعات لتفرز أسماء جديدة، شكلت رافعة هامة لهذه المسيرة ومنهم الفنانون: أحمد نشأت الزعبي، عبد السلام قطرميز، وديع رحمة، علي الصابوني، فائق دحدوح، جريس سعد، لبيب رسلان، أسعد عرابي، منذر كم نقش، ليلى نصير... وغيرهم.

مطالع العام ١٩٧٠ بدأ جيل جديد من الفنانين التشكيليين يرفد الحياة العامة في سورية، باختصاصات الفن التشكيلي المختلفة كالرسم والتصوير والنحت والحفر المطبوع وفن الملصق والخزف وغيرها، وهذا الأمر انعكس على الحياة العامة في سورية وعلى الحركة الفنية التشكيلية في آن معاً.

وهكذا تتالت أجيال الفنانين التشكيليين السوريين الشباب، لتفعل وتتفاعل مع هذه الحركة، باحثة عن بصمتها الخاصة بها، وعن حضورها المميز في عالم جديد، حولته وسائل الاتصال الحديثة والمتطورة، إلى قرية كونية صغيرة، مما جعل تحقيق هذه البصمة صعباً وشائكاً، ليس على الفنان التشكيلي السوري فحسب، بل على كافة الفنانين التشكيليين في العالم.

الرسم والتصوير

يأتي هذان الفنان في طليعة الفنون التشكيلية السورية المعاصرة كماً ونوعاً، فقد اشتغل عليهما الفنانون الرواد ومَنْ تلاهم خلال مرحلة التأسيس لانطلاق حركة التشكيل السوري بكاملها، أما باقي ضروب وأجناس الفنون التشكيلية كالنحت والحفر المطبوع وفن الملصق وفنون الكتاب والعمارة الداخلية، فلم تثبت حضورها إلا بعد تأسيس كلية الفنون الجميلة بدمشق، ولازال حضور بعض هذه الفنون خجولاً في المعارض الفردية والعامة حتى اليوم.

اشتغل غالبية الرسامين والمصورين السوريين الأوائل على الأسلوب الواقعي الكلاسيكي، والواقعي التسجيلي، والأسلوب الانطباعي، والواقعية المختزلة، وعلى الموضوعات التاريخية والشعبية والوجوه والطبيعة الصامتة، إضافة إلى عدد من الموضوعات الوطنية والقومية المعاصرة، وغير ذلك من الموضوعات التي سادت الفنون التشكيلية الأوروبية والعالمية، وبعضهم حاول إلقاء الضوء على الحياة الاجتماعية، برؤية كاريكاتيرية ناقدة كالفنان (صبحي شعيب) لكن التوجه الذي غلب على غالبية أعمال الفنانين التشكيليين السوريين الأوائل، ظل لصالح الموضوعات التقليدية، والأساليب المواكبة.

مع الجيل التالي للرواد، بدأ التغيير والتمايز والفرادة، وبدأت الأساليب والصيغ الفنية تتنوع وتختلف من فنان إلى آخر.

وشيئاً فشيئاً بدأت تظهر شخصيات فنية لها بصمتها الخاصة، وبحثها الفني المميز الذي تشتغل عليه، في التشكيل السوري. ثم ما لبثت أن تبلورت ونضجت، مميطة اللثام عن تجارب فنية هامة، سرعان ما أضاءت هذا التشكيل وفرضت حضورها الفاعل والمؤثر فيه، بل لقد تمكن بعضها من بلورة اتجاه فني قائم بذاته، لمّ حوله العديد من المواهب الشابة التي سرعان ما تأثرت به وبمنطلقاته، وظل بعض هذه المواهب يدور في فلكها إلى زمن طويل، قبل أن يتمكن هذا البعض، من الخروج من عباءة هذا الاتجاه، وتكوين نفسها بنفسها بعيداً عن التأثير الطاغي لهذه التجارب الكبيرة الراسخة والهامة، في التشكيل السوري المعاصر.

هذا التململ في حركة التصوير السوري الحديث الذي قاد إلى ولادة تجارب فنية متفردة وهامة، تكمن خلفه جملة من الأسباب الموضوعية والذاتية، الأولى ترتبط بالتحولات الكبيرة التي طرأت على حركة الفن التشكيلي العالمي وولادة مدارس واتجاهات جديدة، سرعان ما وصلت أصداؤها إلى سورية، خاصة بعد المنعطف الكبير الذي أحدثه اختراع الكاميرا، وسيادة الصورة الضوئية وتداعياتها على

اللغة البصرية المعاصرة، ثم تطور وانتشار وسائل الطباعة الحديثة، ثم وسائل الاتصال البصري كالسينما والتلفاز والحاسوب والإنترنت. انتشار هذه الفنون البصرية الجماهيرية المولودة من صلب (الكاميرا) سلب الفنون التشكيلية وظائف ومهام كانت تؤديها في السابق، ووضعها أمام جملة من الإشكالات، والطرق المسدودة، فلصت من أدوارها، وجعلتها تتكفئ على ذاتها، باحثة ومنقبة، عن أدوار ومهام جديدة، انحصرت في البداية، بوسائل تعبيرها وتقاناتها التي سرعان ما انهارت الحدود بينها لتتداخل وتتشابك وتتزاوج بين بعضها البعض، من جهة، وبينها وبين باقي اللغات الإبداعية الأخرى كالموسيقا والسينما والمسرح وغيرها.

ثم ما لبث أن طال التحول موضوعات الفنون التشكيلية ومضامينها مفاهيمها وفلسفاتها، خاصة بعد ولادة المدارس والاتجاهات التجريدية والطليعية والتركيبية وما أعقبها من تداعيات وإفرازات مفتوحة ومؤهلة، لولادات جديدة ودائمة.

وهكذا تتالت التجارب السورية الدارسة والباحثة عن خطابها التشكيلي المميز، والطامحة إلى تحقيق الخصوصية المحلية ضمن إطار الحداثة الفنية، وبمقوماتها الأساسية، بعيداً عن الذوبان الكلي في الآخر أو استنساخه.

لقد برزت في هذه المرحلة من الحركة الفنية التشكيلية السورية المعاصرة، أسماء عديدة حملت خصيصة التململ والبحث والتجريب، بعضها طواها الموت، وبعضها الآخر، لا يزال يرصعها بإضافات متتالية، تفعلها وتغذيها بالجديد المبتكر.

هنا لا بد من الاستدراك والتأكيد، على أن صفة الريادة في الفنون التشكيلية السورية المعاصرة، تنسحب على الأسماء التي ظهرت مبكراً فيها، وعلى أسماء أخرى جاءت في مراحل زمنية مختلفة تمتد حتى زمننا الحالي، فالريادة فعل يتضمن الابتكار والكشف والإبداع والتفرد. وفي أي وقت جاء فيه الفن حاملاً هذه المقومات، كان فناناً رائداً.

من أوائل من تنبه إلى ضرورة التفرد بين المصورين السوريين هو الفنان (أدهم إسماعيل) الذي كان مسكوناً بهاجس تحقيق فن قومي عربي في قالب معاصر، ثم تابع هذا التوجه أخوه الفنان (نعيم إسماعيل)، فالفنان (محمود حماد) الذي انتقل من الواقعية إلى الحروفية فالتجريدية القائمة على الحروفية، أما الفنان (نصير شورى) فقد انتقل من الانطباعية الشاعرية إلى نوع من الفن الضائع بين الواقعية والانطباعية، وبين

التجريدية المشوبة بحس تزييني. هذه التحولات في الأساليب والصيغ الفنية من الأساليب التقليدية إلى التجريدية بألوانها المختلفة، التي طالت تجارب عديدة في التصوير السوري الحديث أواخر العقد السادس من القرن العشرين، تعزى إلى وجود الفنان الإيطالي (لارجينا) كأستاذ زائر في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، وكان من طالهم هذا التأثير أساتذة قسم التصوير فيها، ثم طلبته، ثم اتسعت الدائرة لتشمل تجارب عديدة في الحياة التشكيلية السورية، غير أن هذه الموجة التجريدية سرعان ما انحسرت لتقتصر على تجارب توغلت بعيداً فيها، ولم تتمكن من الإفلات منها، أما التجارب الأخرى، فقد عادت إلى صيغ جديدة، وفقت فيها بين التجريد والتشخيص، أو بين الحروفية والتجريد، ومثل هذه الصيغ التوفيقية، لا زالت مستمرة في التصوير السوري المعاصر حتى اليوم.

بالمقابل ظلت بضعة تجارب أخرى، في منأى عن تأثيرات (لارجينا)، حيث عكفت على تطوير نفسها بهدوء وصمت، وضمن خط متوازن خالٍ من الطفرات والتحولات الكبيرة، ومنها تجربة الفنان (لؤي كيالي) الذي انتقل من فن الوجوه الأنيقة إلى رصد حياة الصيادين في جزيرة أرواد، والباعة الجوالين والفقراء والكادحين في الشوارع السورية، وقبلها كان قد كرس فنه للقضايا الوطنية والقومية، بأسلوب واقعي تعبيري متلون، قدمه تارة كملون ممتاز، وتارة أخرى كرسام خبير ومتمكن.

ومن هؤلاء أيضاً الفنان (فاتح المدرس) الذي تابع رحلته في جغرافية الأرض السورية وطبيعتها وحضاراتها الضاربة عميقاً في التاريخ، راصداً تجلياتها الساحرة، بريشة فنان لم يكبر الطفل فيه، وفي نفس الوقت امتلك خبرة كبيرة في التعامل مع أدوات تعبيره، قادته إلى رحاب فن متفرد وسهل ممتنع.

وتوزع الفنان (محمود جلال) بين النحت والتصوير، وبين رموز التاريخ العربي الفكرية والعلمية الباردة، وبين الحياة الريفية السورية التي عاش بين جنباتها ردحاً من الزمن، قبل أن يستقر بشكل نهائي في دمشق، قدم هذا الفنان مجموعة من أعمال النحت والتصوير، اتسمت بالواقعية تارة، وبالتكعيبية تارة أخرى. أما الفنان (أحمد دراق السباعي) فقد أسس أسلوباً فنياً جديداً هو مزيج من الطفولية والتلقائية والحداثة. ومزج الفنان (رولان خوري) بين الواقعية والرومانسية، وربط (ألفريد حتمل) بين الإنسان والأرض ضمن حالة من التوحد الحميمي، عبر عنها بواقعية مختزلة، وحاول الفنان (مجيب داود) الخروج بلوحة تشخيصية زخرفية.

أما الفنان (الياس زيات) فمزج بين روح الأيقونة السورية والفن التدمري والشعبي، ضمن صياغة يتوافق فيها الرسم والتلوين، مبسطة ومعبرة. وتنقل الفنان (نذير نبعة) بين أكثر من اتجاه واقعي وتجريدي، أما الفنان (أحمد نشأت الزعبي) فقد حافظت لوحته على مقوماتها الأساسية التي انطلقت منها والقائمة على مواكبة فائقة الانسجام، بين القيم التعبيرية والتشكيلية للخط (الرسم) واللون، وقد ظلت موضوعات أعماله لصيقة بالريف السوري وإنسانه وموجداته المختلفة، واعتمدت تجربة الفنان (لبيب رسلان) على اللون كقيمة تشكيلية وتعبيرية أساسية، رافقتها منذ ولادتها، إلى جانب حالة التوافق والانسجام العالية التي تفردت بها ألوانه، والمشهدية البصرية لغالبية لوحاته التي اتخذت من الإنسان مادتها الرئيسة. وحافظت تجربة الفنان (فائق دحدوح) على حساسيتها اللونية والخطية العالية تجاه الجسد الإنساني العاري، وموضوع العائلة. كما ظلت حريصة على تكامل وتوافق قيم اللون والخط فيها، وتصعيدها إلى أقصى درجة تعبيرية حسية ساحرة، قادرة على مغازلة عين المتلقي وأحاسيسه في آنٍ معاً. أما تجربة الفنان (غازي الخالدي) فقد ظلت وفية للواقعية المختزلة، والموضوعات الوطنية والقومية. وحافظ الفنان (ممدوح قشلان) على التزامه بالأسلوبية الهندسية التكعيبية التي تبناها منذ البدايات الأولى لهذه التجربة، ولا زال يشتغل عليها حتى اليوم، وأبرز ما يميز هذه التجربة، صراحة ألوانها وقوتها، والموضوعات الشعبية والوطنية والقومية التي عالجتها، وظلت وفية لها. وتابع الفنان (خالد المز) تجواله الساحر في عوالم نسائه المحورة والمبسطة والمشغولة بشاعرية شفيفة، ودراسة مسهبة لمشهديتها داخل الأماكن المغلقة. كذلك فعل الفنان (غسان السباعي) الواقعي التعبيري. والفنان (خزيمة علواني) الواقعي السوريالي. والفنان (عبد المنان شما) الواقعي الانطباعي. والفنان (رضا حسحس) الذي تنقلت تجربته بين الواقعية المتطرفة والتجريدية المطلقة. واستقر الفنان (أسعد عرابي) في عالمه الواقف بين التشخيصية والتجريدية.

هذه الاتجاهات والتوجهات الأسلوبية المتباينة، تابعتها أسماء لاحقة في التصوير السوري المعاصر، تتلمذت على التجارب التي سبقتها، ضمن محترفات كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، أو من خلال المتابعة الذاتية، من قبل المصورين الشباب، لتجارب أعجبوا بها، فحاولوا تمثلها، والتأثر بها، والاشتغال على المنطلقات والأسس التي شكلتها، وفي نفس الوقت، اجتهدت تجارب، منذ تكونها الأول، في

البحث عن أسلوبها الخاص، وشخصيتها المستقلة.

فالفنان (علي السرميني) جمع في أسلوبه بين الواقعية والتعبيرية الغنية بالألوان. وعمق الفنان (سعد يكن) تعبيريته القائمة على التحوير والمبالغة. كذلك فعل الفنان (نذير اسماعيل). وحافظ الفنان (عبد القادر عزوز) على اختزالاته المعبرة، وألوانه الساحرة المشغولة بانفعال وعمق. كذلك فعلت الفنانة (لجينة الأصيل) التي غادرت فنون الإعلان والأطفال إلى اللوحة التعبيرية في مرحلة متأخرة من تجربتها، وأثبتت من خلالها، إمكانيات لافتة في معالجة الألوان الزيتية والمائية. أما الفنان (حمود شنتوت) فقد تلونت تجربته، لكنها لم تغادر الإطار الواسع للواقعية التعبيرية. وخاض الفنان (أحمد معلا) غمار أكثر من لون فني بصري، من بينها اللوحة التعبيرية المتعددة التقانات والقائمة على توافق كبير بين القدرات التشكيلية والتعبيرية للون والخط. وتابع الفنان (أحمد يازجي) استحضار أجساده الأنثوية بتقنية الألوان الزيتية والمائية، تارةً بشفافية رهيفة وواهية، وتارةً أخرى بحركية غرافيكية قوية، وحشد لوني كثيف، وفق متطلبات التقنية التي يشتغل عليها. أما الفنانة (ليلى نصير) فقد انكفأت لوحتها إلى عوالم الغرافيك المتقن الناهضة على الرسم القوي، والحشد الخطي المتوازي، والقليل من الألوان الشفيفة، والحزن العميق المطل من العيون وحركة الأجساد التي شكلت بها أيقونة جديدة ومتفردة. وتابع الفنان (محمود جليلاتي) تجريبه التقاني، فقدم لوحة حضر التشخيص المختزل فيها أحياناً، وغاب عنها كلياً أحيانًا أخرى، أما ألوانه فقد ظلت منحازة للداكن والكامد والكثيف من الدرجات. وبشهية مفتوحة على البحث والتجريب تنقل الفنان (باسل دحدوح) بين أكثر من أسلوب وصيغة، لينتهي به المطاف، إلى لوحة مجردة حاشدة بالخطوط والألوان المتراقصة والمنفعلة. وتابع الفنان (عون الدوربي) العوالم الواقفة بين التجريد والتشخيص، إنما بصيغة لونية راقلة بالجمال والمتع البصرية الساحرة. وتململت تجربة الفنان (عبد الرحمن مهنا) قليلاً، لكنها ما لبثت وعادت إلى موضوعها الأثير (دمشق القديمة) وصيغتها الواقعية المختزلة المتميزة. وحققت تجربة الفنان (خليل عكاري) إضافة هامة موضوعاً وشكلاً تمثلت بصيغة توفيقية تجمع بين الغرافيك والتصوير والإعلان. أما الفنان (إدوار شهدا) فقد تابع تجربته الواقعية التعبيرية الجانحة إلى عالم الأسطورة والرمز، والمشغولة بتوافق كبير بين قدرات الخط واللون الذي يفرشه بجرأة وحساسية عالية. كذلك فعل الفنان (غسان نعنع) الذي يلتقي معه في التوجه. أما الفنان

(وليد قارصلي) فقد ظل الحس الغرافيكي هو المسيطر على غالبية أعماله. وتابع الفنان (وليد الشامي) تجواله في الحدود الفاصلة بين التشخيص والتجريد الحروفي، ضمن منظومة الألوان الجميلة التي اشتغل عليها في كافة مراحل تجربته. واستمر الفنان (هيال أبازيد) في تقديم تجاربه المتلاحقة والمتحولة من لوحة إلى أخرى. كذلك فعل الفنان (نزار صابور) الدائم التجريب والبحث والذي أدخل مواد جديدة غير مألوفة على لوحته وعلى فنه بشكل عام، إنما ظلت تجربته حاضنة لغالبية مقوماتها وخصائصها اللونية وموتيفاتها. على العكس من ذلك، حافظت تجربة الفنان (نعيم شلش) على مستوياتها في استنهاض عوالم لونية واسعة وشفيفة وذات أبعاد نفسية عميقة. هذه الخصيصة تنسحب أيضاً على تجربة الفنان (إحسان عنتابي) المتوزعة بين الواقعية والتعبيرية وشبه السوريالية وهو في تجربته بشكل عام، ملون جيد، وغرافيكي خبير، وتقني على مستوى عال، يضاف إلى ذلك، تأكيده على المضمون العميق المرتبط بتحولات الإنسان وإرهاصاته المرتبطة بعصر الخوف والتمزق الروحي.

بالمقابل، حافظت بعض التجارب في التصوير السوري المعاصر، على الاتجاه الذي اشتغلت عليه مبكراً، فلم تحاول الخروج منه، لا شكلاً ولا مضموناً. من ذلك الاتجاه الواقعي التسجيلي الذي برز لدى الفنانين (عز الدين همت) و(جورج جنورة) و(موفق جمال) و(ناثر حسني) و(مروان بطش) و(زياد الرومي) و(خالد الأسود) وغيرهم.

في الطرف الآخر، التزمت تجارب أخرى، الاتجاه التجريدي، أو شبه التشخيصي مثل تجارب الفنانين (عبد الله مراد) و(محمد طليمات) و(ماجد صابوني) و(أحمد برهو) و(علي سليمان). واشتغلت بعض التجارب على الاتجاه السوريالي كتجارب الفنانين (روبير ملكي) و(عدنان ميسر) و(عبد القادر عبد اللي) و(كمال محي الدين حسين). وحاولت تجارب أخرى المزج بين الواقع والأسطورة، كما في تجربة الفنانين (جورج ماهر) و(سعد يكن) و(نبيل السمان) و(ابراهيم الحميد). ومزجت تجارب أخرى بين نزعة تسجيلية وأخرى انطباعية كما في تجارب الفنانين (أحمد ابراهيم) و(غسان صباغ) و(نبيل مراد) و(فيروز هزي) و(عماد جروة) و(علي الصابوني).

وتحلق تجارب أخرى في عالم خاص هو مزيج من التجريد والتشخيص كما لدى الفنانين (كرم معتوق) و(جمال العباس) و(أسعد فرزات) و(أسماء فيومي). وحاولت تجارب أخرى كثيرة انتماءها لبيئتها

وموروثها، من خلال الجمع بين معطيات تراثية ولغة تشكيلية حديثة كما في تجارب الفنانين (محمد الحسن الداغستاني) و(موفق مخول) و(عبد اللطيف صمودي) و(معد أورفلي) و(حسان أبو عياش) و(وليد الآغا) و(ناجي عبيد).

وأدخل البعض الحرف والكتابة العربية إلى لوحته، ليبني من هذا المعطى التشكيلي نسيج لوحة كاملة كما لدى الفنانين (محمد غنوم) و(خالد الساعي) و(سامي برهان) و(سعيد نصري)، أو بالجمع بين الحرف العربي ومعطيات تجريدية تشخيصية كما لدى الفنانين (أنور رحبي) و(أحمد الياس) و(سعيد الطه). وثمة تجارب امتلكت مشروعها الفني الخاص، واشتغلت عليه باجتهاد ومواظبة كما لدى الفنانين (صفوان داحول) و(طاهر البني) و(سهيل معتوق) و(جورج عشي) و(اسماعيل الحلو) و(أنور دياب) و(بطرس خازم) و(جليدان الجاسم) و(عصام درويش) و(عبد الرزاق سمان) و(مأمون الحمصي) و(علي مقوص) و(فاخر أتاسي) و(محمود جوابرة) و(وحيد مغاربة) و(نبيه قطاية). وانتقلت تجارب أخرى بين أكثر من صيغة وأسلوب فني كما لدى الفنانين (حيدر يازجي) و(شريف محرم) و(علي الحسين) و(محمود الساجر) و(ناصر نعسان آغا) و(يوسف عقيل) و(سهام منصور) و(فريد جرجس) و(يوسف البوشي). وبشير ونعمت بدوي.. وغيرهم.

من خلال هذا الحشد الكبير من المصورين السوريين الذين عملوا ويعملون حتى اليوم، على أكثر من اتجاه فني تشكيلي، حققت حركة التصوير السوري المعاصرة، حضوراً لافتاً في الساحة الثقافية المحلية والعربية والعالمية.

إذ ينتشر عدد كبير من الفنانين التشكيليين السوريين في مغتربات عربية وأجنبية، وبعضهم حقق حضوراً كبيراً في الحيوات التشكيلية لهذه الدول كالفنان (عمر حمدي) المعروف باسم (مالفا) والقاطن في العاصمة النمساوية (فيينا)، فقد حقق هذا الفنان انتشاراً واسعاً في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية، وهو يشتغل على عدة أساليب، منها الصيغة الانطباعية الغنائية المطرية للعين والإحساس، والمشغولة بحساسية لونية رفيعة، تختزل خبرة واسعة، وإمكانية كبيرة. ومنها أيضاً، الصيغة التجريدية التي لا تقل عن الأولى في أهميتها التشكيلية والتقانية. وقبل مغادرته سورية، قدم الفنان (حمدي) تجارب هامة، برزت فيها نزعة واقعية لافتة، قامت على الرسم القوي الذي ميزه وقدمه كأبرز رسامي الموتيفات في سورية. لقد غادر الفنان (عمر حمدي) وطنه رساماً متمكناً، وعاد إليه من مغتربه ملوناً متمكناً، ويشكل اليوم إشارة سورية بارزة في التشكيل العالمي المعاصر.

ما ينسحب على الفنان (عمر حمدي) ينسحب أيضاً على الفنان (مروان قصاب باشي) المستقر في (برلين) بألمانيا منذ سنوات طويلة. فهو مصور معروف، عمل أستاذاً في أكاديمية الفنون الجميلة ببرلين، ولاقت لوحته التعبيرية، اهتماماً كبيراً من الباحثين والنقاد العرب والألمان، ولا زال الفنان (قصاب باشي) يتابع مسيرته الفنية الحافلة بالإنجازات حتى اليوم. كذلك الفنان التشكيلي السوري (برهان كركوتلي) الذي اتخذ من ألمانيا مغترباً له، ورحل فيها أواخر العام ٢٠٠٢ بعد أن ترك تجربة فنية هامة، قامت منذ بداياتها، على الرسم والموتيفات الشعبية العربية، واستخدم رموز هذا الفن وعناصره، إضافة إلى الكلمات والنصوص والزخارف العربية والإسلامية.

على هذا الأساس، يمكن النظر إلى تجربة الفنان (كركوتلي) على أنها فن شعبي معاصر، أبرز وأهم مقوماتها، الرسم القوي الواضح والحاضر في عناصر اللوحة كافة، والزخم التعبيري لما تشكله المنمنمات والزخارف والتطاريز وتداخلات الأبيض والأسود، واقتصار أعمال الفنان (كركوتلي) على عالم الأبيض والأسود وتدرجاتهما، ساعد كثيراً على تحولها إلى ملصقات وبطاقات سافرت إلى أنحاء العالم كافة، وقد وضعت حول تجربته عدة دراسات.

ومن التجارب الفنية السورية المغتربة والهامة، تجربة الفنان (عز الدين شموط) المقيم في العاصمة الفرنسية (باريس) والمشتغل على خطين فنيين في آن معاً: الأول هو إنتاج اللوحة والثاني الكتابة حول قضايا الفن التشكيلي العالمي المعاصر، وقد صدرت له حتى اليوم خمسة كتب.

على صعيد اللوحة، قدم الفنان (شموط) تجربة واسعة الطيف، متلونة الأسلوب والصياغة، غنية المضامين، تصل في بعض الأعمال إلى حد الإعجاز المدهش، لبراعته في تصوير الواقع بأدق تفاصيله ومنمنماته. والواقع لديه، يتماهى بالخيال والسحر والأسطورة، لذلك يمكن تسميته (الواقع السحري) أو (ما فوق الواقع) وقد انتهى إلى هذه النتيجة، بعد عدة مراحل كان للتجريد نصيب فيها.

وفي فرنسا أيضاً، برزت تجربة الفنان التشكيلي السوري (يوسف عبد لكي) التي أخذت هي الأخرى منحيين: الأول هو الرسم الكاريكاتيري الذي يقوم بنشره في عدة صحف ومجلات عربية، والثاني هو إنتاج اللوحة الغرافيكية الخاصة به، والمقتصرة على اللونين الأبيض والأسود، وعلى موجودات عادية مأخوذة من الواقع، لكنها في اللوحة تأخذ حالة من التوحد العجيبة بينها وبين الفنان. فالفنان (عبد لكي) يستنهض عوالم لوحته الجميلة والساحرة، من موجودات البيت المهملة،

كاتباً بخطوط هي كالموسيقى العذبة الرقيقة، ومساحات من الرمادي أوهى من أن تتحمل قطرة ندى. هذه الخصائص والمقومات، تحول لوحة الفنان (عبد لكي) إلى قصائد بصرية محكمة اللغة التشكيلية، وافرة الإحساس، مميزة الرؤى، واضحة وبسيطة وجميلة.

ومن الفنانين التشكيليين السوريين المقيمين في باريس (بشار عيسى) الذي حمل في ذاكرته مشاهد رائعة من ريف منطقته في الجزيرة السورية وبنى عليها، لوحة حديثة، مضت بعيداً في الاختزال اللوني والشكلي، لكنها لم تغادر الضفاف الواسعة للواقعية. والفنان (صخر فرزات) الذي وصلت تجربته إلى نوع من التجريد الحديث المتفرد الخصائص الفنية والتعبيرية.

في (برشلونة) بإسبانيا يقيم ويعمل الفنان التشكيلي السوري (فؤاد أبو سعدة) الذي بدأ تجربته في محترفات كلية الفنون الجميلة بدمشق واقعياً تعبيرياً، ثم انتهى بها إلى حقول التجريد التي يراها المطاف الأخير لكل فنان، لكن لوحة (أبو سعدة) لا تزال تحمل شيئاً من أصولها الأولى، ومن خصائص المكان الذي جاءت منه.

وفي إيطاليا، برزت تجربة الفنان التشكيلي السوري الراحل (مصطفى يحيى) ثم تجربة الفنان (سامي برهان) القائمة على المعطيات التشكيلية للحرف العربي، وله في هذا المجال باع طويل، اشتغل عليه لسنوات طويلة، وقدم تجارب لافتة، عاودت اتصالها بسورية مؤخراً، حيث بات الفنان (برهان) يمضي ردحاً من الزمن في مغتربه وردحاً في وطنه.

أما في الدول العربية، فتعيش عدة تجارب تشكيلية سورية تأتي في طليعتها تجربة الفنان المقيم في دولة الإمارات العربية المتحدة (عبد اللطيف صمودي) والتي استقرت بشكل كامل، في نوع من التجريد الزخرفي ذي الخصائص العربية الإسلامية، وتجربة الفنان (صمودي) دائمة التحول والإضافة، إنما ضمن الإطار العام والواسع للتشكيلات التجريدية الزخرفية الزاهية الألوان، الصوفية الإحساس.

ومن الإمارات تطل تجربة فنية سورية أخرى هي تجربة الفنان (طلال معلا) الذي يمارس إنتاج اللوحة المجردة، والكتابة النقدية في قضايا الفن المعاصرة، وتجربة الفنان (محمود حسو) المتلونة الصياغة، التجريدية التوجه. وبمراجعة متأنية لما تموج به الحركة التشكيلية السورية المعاصرة من الأجناس الفنية، نجد أن التصوير بتقاناته المختلفة، يأتي في مقدمتها كماً ونوعاً، إذ يشكل ما يربو على نصفها بكثير، وهذا الأمر تجده في المعارض الدورية الجماعية، وفي المعارض الفردية

التي لا تغيب عن صالات العرض، بينما معارض الأجناس الأخرى كالنحت والحفر المطبوع والإعلان والخزف، فهي قليلة قياساً للتصوير، وهذه سمة لا تنسحب على التشكيل السوري فقط، بل العربي والعالمي أيضاً.

على هذا الأساس، فإن نسبة كبيرة من الفنانين التشكيليين السوريين هم مصورون، وحتى بعض الذين درسوا الفنون الأخرى أكاديمياً، هجروا اختصاصاتهم وتوجهوا إلى ممارسة الرسم والتصوير، ولذلك أكثر من سبب ذاتي وموضوعي منها: إنجاز اللوحة أيسر وأسهل من إنتاج المنحوتة أو المحفورة أو قطعة الخزف، ولا يتطلب إمكانيات مادية ومكانية كما يتطلبه إنتاج الفنون الأخرى التي يلزمها مكان مناسب وآلات ومواد وخامات ومتطلبات أخرى كثيرة، خارج استطاعة الغالبية العظمى من الفنانين التشكيليين السوريين. كما أن الجمهور السوري والعربي عموماً، لا يزال مأخوذاً بسحر الألوان وجاذبيتها وجمالياتها المباشرة، يضاف إلى ذلك أن مفهوم (الصنم) الذي حُرم في صدر الإسلام، لأسباب موجبة يومها، لا زال يسيطر على ذهنية العديد من الناس في البلاد العربية والإسلامية، رغم انتفاء أسباب التحريم وموجباته في العصر الحالي، وفن النحت بلونه الواحد والجامد، لم يتمكن حتى اليوم، من فرض نفسه على غالبية عيون المتلقين العرب، أو جذب ذائقتهم الجمالية إليه. مما قلل الطلب عليه، وتالياً قلل من عدد النحاتين المنتجين في الحركة التشكيلية السورية المعاصرة. أما بالنسبة للحفر المطبوع، فهو جديد على هذه الحركة، ولا يزال محدود الانتشار، وقليل القبول أو التذوق، من قبل شريحة كبيرة من المتلقين.

من جانب آخر، ونتيجة لتوجه الفنان التشكيلي السوري مبكراً لممارسة فن التصوير، فقد برز عدد كبير من المعلمين الكبار في هذا المجال، أثروا بدورهم على الأجيال الشابة من المصورين، مما خلق تقاليد راسخة، ووفر مقومات أساسية لتطور فن التصوير السوري وانتشاره ووصوله إلى ما هو عليه الآن، من تألق ونضج وعراقة. يضاف إلى ما تقدم، اجتهاد المصورين السوريين في الإنتاج والعرض ومتابعة إفرازات التصوير العالمي الجديدة، سواء على صعيد الأساليب والاتجاهات، أم على صعيد التقانات الحديثة.

كل هذه الأسباب مجتمعة، شكلت رافعة نهضت بفن الرسم والتصوير وجعلته في المقدمة من الفنون التشكيلية السورية المعاصرة كماً ونوعاً.

النحت

بدأت حركة النحت السوري الحديث مطلع القرن العشرين، مع بضعة تجارب محدودة، يمكن اعتبارها الرائدة في هذا المجال، مثلها كل من النحاتين: جاك وردة، فتحي محمد قباوة، محمود جلال.. وألفريد بخاش.

توزع إنتاج هؤلاء النحاتين الرواد، على عدة تجارب، تناولت الإنسان بصيغة أكاديمية واقعية تسجيلية، ركز بعضها على جماليات جسد الإنسان العاري، وبعضها الآخر على الوجود والشخصيات المستوحاة من التاريخ العربي القديم والحديث.

تابعت حركة النحت السوري الحديث صعودها مع أسماء تالية لعل أبرزها وأهمها (سعيد مخلوف) الذي تمكن من خلق مدرسة نحتية خاصة به، تميزت بالتلقائية والعفوية والحضور الفاعل والمؤثر في التشكيل السوري الحديث، وكان هذا النحات أول من تعامل مع جذوع الشجر، في تنفيذ منحوتاته، خاصة جذوع شجر الزيتون. كما استطاع تحويل محترفه في مدينة معرض دمشق الدولي إلى مركز استقطاب لعدد كبير من المواهب النحتية الشابة، بينها عدد من طلبة قسم النحت بكلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، عمقوا لديه خبراتهم ومعارفهم العملية، وأخذوا عنه حبهم لخامة جذوع الشجر، واعتمادها مادة أساسية في تنفيذ غالبية منحوتاتهم منها، وقد خرج من صفوف هؤلاء، أسماء أصبحت من أعمدة النحت السوري الحديث.

ولأن النحت شكل ولا زال، أحد الاختصاصات الرئيسة في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، منذ تأسيسها، فقد ساهم هذا القسم بتطوير فن النحت، من خلال تأهيله للكوادر الشابة ورفده الحياة التشكيلية بهم، مما أثر إيجابياً على واقع هذا الفن، ودفعه قدماً إلى الأمام. وقد بدأ هذا التأثير واضحاً منذ الدفعة الأولى لخريجي قسم النحت عام ١٩٦٤ وكان بينهم: عبد السلام قطرميز، وديع رحمة، ثم أعقبهم منذر كم نقش، فايز نهري، نشأت رعدون.. وغيرهم.

تأسس قسم النحت (وكان في البداية شعبة) مع تأسيس كلية الفنون الجميلة عام ١٩٦٠ من قبل النحات العربي المصري (أحمد أمين عاصم) وقد رأسه أكثر من مرة، ثم تلاه النحات والمصور (محمود جلال) الذي كان رئيساً له أواخر الستينيات، ثم عاد النحات (عاصم) ليرأسه ويدرس فيه أواخر الستينيات ومطلع السبعينيات من القرن الماضي، ثم منتصف السبعينيات، اليوم اكتملت الهيئة التدريسية السورية فيه وفي باقي أقسام كلية الفنون الجميلة بدمشق، وبدأت سورية

بإعارة عدد منهم إلى الدول العربية كالأردن والإمارات وليبيا والسعودية، ومن بينهم أساتذة من قسم النحت الذي تمكن من تخريج مئات النحاتين المزودين بالخبرة والمعرفة النظرية والعملية، ولا زال هذا القسم الذي يرأسه النحات محمود شاهين منذ ما يربو على ثماني سنوات، يؤدي هذه المهمة بجدارة، وقد رفد هؤلاء الخريجون الحياة العامة السورية بعطاءاتهم، فغطوا جانباً من حاجتها إلى هذا الاختصاص، كما ساهموا بتطوير الفنون التشكيلية السورية، مؤسسين لحركة النحت الحديث الذي بدأ يفرض وجوداً قوياً وفاعلاً فيها.

فمع قدوم النحات العربي المصري (أحمد أمين عاصم) أواخر العقد السادس من القرن الماضي للتدريس في قسم النحت بكلية الفنون الجميلة بدمشق، بدأت تتشكل الملامح الجديدة الأولى لهذا الفن في سورية. ومع مطلع العقد السابع، زاد ورود عدد النحاتين الشباب إلى الحياة التشكيلية السورية، خاصة من خريجي قسم النحت ومنهم:

فواز البكداش، عبد الله السيد، أحمد الأحمد، محمود شاهين، نزار علوش، محمد ميرة، فؤاد طوبال علي. ثم تعززت حركة النحت بأسماء جديدة درست النحت في دول أخرى منهم: عدنان الرفاعي، وحيد استنبولي، عبد الرحمن مؤقت، مجيد جمول، عاصم الباشا، بطرس ولطفي الرمحين وغيرهم.

وهكذا بدأت تنهض حركة جديدة للنحت السوري الحديث، ويستقيم عودها، لتثبت حضوراً مميزاً بين أجناس الفنون التشكيلية الأخرى، خاصة منها التصوير الذي يتبع وزارة الثقافة (استحدث في دمشق عام ١٩٨٧) ويضم بين اختصاصاته قسماً للنحت، برفد حركة النحت السوري الحديث، بأسماء شابة جديدة، بدأت تشكل دفعاً حقيقياً لها، وكل ذلك في إطار النهوض الشامل الذي تحقق لسورية، في كنف الحرية والأمن والاستقرار الذي شهدته خلال العقود الثلاثة الماضية، وهذه الأقانيم الثلاثة أهم شروط ازدهار الإبداع وانتعاشه. ولعل خير ما نسوقه على تطور حركة النحت السوري الحديث، كماً ونوعاً، ما يضمه المعرض السنوي للفنانين التشكيليين السوريين كل عام، من أعمال النحت المتنوعة أسلوباً وخامة وموضوعاً، إضافة إلى الأعمال النصبية الاعتبارية والتزيينية التي بدأت تتكاثر بشكل لافت، في مداخل المدن والبلدات السورية، وفي الحدائق العامة، والساحات والشوارع وواجهات الأبنية وغيرها، مفردة أحياناً، ومقرونة بالنحت النافر، واللوحات الجدارية المنفذة بأكثر من مادة وخامة أحياناً أخرى.

فقد بدأت أعمال النحت بشتى أنواعه، ولأول مرة منذ سنوات طويلة، تشكل قرابة ربع ما يضمه المعرض السنوي من أعمال الفنون التشكيلية، مما يشير بجلاء، إلى توسع قاعدة هذا الفن، وكثرة المشتغلين فيه، وتالياً ازدياد عدد مريديه ومتذوقيه.

وهكذا، وشيئاً فشيئاً، تتواتر قوافل النحاتين إلى الحياة التشكيلية السورية، لتساهم مع من سبقها، في تطوير هذا الفن، وتعميق مساره، والنهوض بأجناسه واتجاهاته المختلفة.

من الأسماء الجديدة التي دخلت حقول فن النحت السوري الحديث، في العقدين الأخيرين من القرن الماضي: أكرم وهبة، وحسين يونس، وصادق الحسن، وكراسيلا بريدي، وإحسان العر، وسمير رحمة، ومحمد عمران، وغيرهم ممن تأهلوا أكاديمياً في كلية الفنون الجميلة بدمشق، وبعضهم تابع تخصصه العالي في دول أخرى. وثمة أسماء جديدة، درست النحت بشكل حر، أو درست ضروباً أخرى من الفنون التشكيلية، وتوجهت إلى ممارسة فن النحت ومن هؤلاء: سهيل بدور، وعفيف عمر آغا، وجميل قاشا، وفيصل الحسن، ومعروف شقير، وشفيق نوفل، وممدوح الحناوي... وغيرهم.

إن نظرة متأملة فيما يقدمه المعرض السنوي للفنانين التشكيليين السوريين كل عام، من أعمال نحتية، تؤكد بجلاء، تنامي هذا الفن وتطوره، وهو فن يتحرك بين قطبي الواقعية والتعبيرية، بعيداً عن الصرعات والمبالغات التجريدية العابثة، كما بدأ يتخلى عن الصيغة التزيينية الزخرفية التي أحكمت قبضتها، في مرحلة من المراحل، على نتاج عدد من النحاتين الشباب.

من جانب آخر، يتعامل النحت السوري الحديث مع كافة الخامات والمواد والتقانات، ومع كافة الأساليب والاتجاهات الفنية المعقولة والمقبولة والمفهومة، فهناك الأعمال النحتية المنفذة من الرخام والحجر والحجر الصناعي والبرونز والخشب والبوليستر والطين المشوي والخزف. والتنامي المتعاظم لهذا الفن، يشمل المنحوتة الصالونية الصغيرة والعمل النصبي الكبير في آن معاً.

واللافت عودة العديد من النحاتين المعروفين إلى الإنتاج والعرض، وهؤلاء كانوا قد توقفوا عن إنتاج العمل النحتي الذي يحمل صيغة البحث الشخصي، كما أن تجارب عديدة، تحمل تواقيع نحاتين جدد، بدأت تحضر بكثافة في المعارض الجماعية الجديدة ومنهم: موسى الهزيم، شحادة لبش، أمل زيات، بشار نوفل، عادل خضر، مروان ملاك، عيسى ديب، حسان حرفوش، فؤاد نعيم... وغيرهم.

من جانب آخر، بدأت تتواتر، وبشكل لافت للانتباه، ملتقيات النحت المحلية والدولية في سورية، وهذا مؤشر هام وإيجابي، لبداية نهوض كبير ينتظر فن النحت السوري الحديث، النصبي والميداني والتزييني، خاصة وأن غالبية هذه الملتقيات تتخذ من الحجر السوري مادتها الرئيسة، ومن أبرز خصائص هذه الخامة، تآلفها مع الطبيعة التي جاءت منها، وتألقها الساحر في الهواء الطلق، بين خضرة الأرض وخضرة الشجر وزرقة السماء، وهذه الملتقيات تشكل رافداً جديداً وهاماً لفن النحت السوري وتساهم في تطويره وتقريبه من القطاع العريض من الناس.

بداية هذه الملتقيات تبنته محافظة دمشق عام ١٩٩٧ بمبادرة من فرع دمشق لنقابة الفنون الجميلة، ثم تتالت هذه الملتقيات فأقيم في العام ١٩٩٨ ملتقى (الديماس) وفي العام نفسه أقيم ملتقى النحت الدولي الأول في اللاذقية، ضمن مهرجان المحبة، ثم ملتقى محافظة دمشق الثاني، وآخر في الديماس، ثم في حلب والقنيطرة، وفي العام ٢٠٠٢ أقيم في اللاذقية الملتقى النحتي الدولي الثاني، وفي المدينة الجامعية بدمشق، أقيم ملتقى النحت الأول لأساتذة قسم النحت بكلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، ثم الملتقى النحتي الأول للمؤسسة العامة للمعارض والأسواق الدولية، أعقبه في العام التالي الملتقى الثاني لنفس المؤسسة، ثم جاء ملتقى الشجرة الأول في محافظتي اللاذقية وطرطوس، وآخر هذه الملتقيات أقيم العام الحالي (٢٠٠٤) في محترفات قسم النحت بكلية الفنون الجميلة، شارك فيه كافة أعضاء الهيئة التدريسية في القسم، وكان مخصصاً للنحت النافر. واستكمالاً للدور الهام الذي تؤديه هذه الملتقيات، يتطلع قسم النحت بكلية الفنون الجميلة بدمشق، إلى ربط مشاريع طلبته بخطط ومشاريع الدولة العمرانية والتنظيمية التي تشمل العاصمة دمشق وباقي المحافظات والبلدات السورية، وحتى القرية الصغيرة التي جاء منها طالب النحت، لكي تأخذ هذه المشاريع طريقها إلى أرض الواقع، بالتنسيق مع الجهات المعنية. وهناك خطة لربط مناهل المياه والبحيرات التزيينية المنتشرة بكثرة في المدن والبلدات السورية بالأثر النحتي والفني المناسب. أي إيجاد بدائل للمواسير المعدنية، تؤدي نفس الوظيفة، إنما على شكل منحوتة تبهج العين، وترطب الإحساس، وترضي العقل. وثمة خطة أخرى لنشر الآثار النحتية القديمة المتفردة فنياً ودلالياً، والموجودة في المتاحف السورية المختلفة، عن طريق تكبيرها وتوزيعها في أماكن تواجد الناس، خاصة وأن غالبية هؤلاء لا يزورون المتاحف، وبنقل نسخ مكبرة من هذه الأعمال النحتية الهامة إلى

أماكن تواجدهم الدائم، والتعريف بها، نكون قد نقلنا المتحف إليهم، وحرضناهم على زيارته واكتشاف باقي كنوز الوطن التي يضمها. كما أن احتكاك المواطن بالأثر الفني، بشكل يومي، يكرس الثقافة الجمالية البصرية لديه، لما للعمل النحتي الفراغي من تأثير كبير على عواطف وأحاسيس وفكر الإنسان.

هذه المعطيات مجتمعة، تشكل رافعة لحركة النحت السوري المعاصر، لا بد أن تطوره، وتزيد من انتشاره، وتزيل الغربة بينه وبين الناس.

أما على صعيد فن الخزف الذي يعتبر شكلاً من أشكال فن النحت، أو تابعاً له، حيث التصق به منذ بداياته الأولى، ولا زال ينمو ويتطور في كنفه، مستفيداً منه، ومفيداً له، في آن معاً. فقد عمل في هذا المجال، العديد من الفنانين السوريين لعل أبرزهم: هشام زمريق، عبد الله عبد الغني. ثم جاءت أسماء أخرى منها: عماد اللاذقاني، آمال مريود، اميلي فرح، راجي الياس، رأفت الساعاتي. كما عمل في هذا المجال، عدد من النحاتين منهم: عبد السلام قطرميز، محمود شاهين، أحمد الأحمد، نزيه الهجري، فواز بكداش، سمير رحمة. بعدها جاءت أسماء واعدة ونشيطة إلى فن الخزف السوري منها: سناء فريد، محمد الياس، حلا أحوش.. وغيرها.

الحفر المطبوع

يعتبر فن الحفر المطبوع من ضروب الفنون التشكيلية الجديدة في سورية، وأول من مارس هذا اللون من الفن، الرسامون والمصورون السوريون الذين درسوا الفن في إيطاليا كمحمود حماد، وممدوح قشلان، وسامي برهان ثم اشتغل عليه عدد من الفنانين، منهم الفنان (مروان قصاب باشي) وتفرغ كلياً لعوالمه الفنان (برهان كركوتلي) والاثنان من التشكيليين السوريين الذين اتخذوا من ألمانيا مغترباً لهم.

كما أطلت إضاءات متناثرة، على هذا الصعيد، أطلت هنا وهناك، في الحياة التشكيلية السورية، قبل أن تتبلور ملامح تجربة واعدة لها، يشتغل في حقلها مجموعة من الأكاديميين المتخصصين، خاصة بعد تأسيس قسم له في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، وازدياد عدد الراغبين في دراسته وإنتاجه.

من الشائع أو شبه المعروف في ألمانيا ودول أوروبية أخرى، أن يقوم الرسامون والمصورون والنحاتون، بممارسة فن الحفر المطبوع، إلى جانب اختصاصاتهم الأكاديمية الرئيسة، وهذا ما رأيناه أيضاً، لدى عدد غير قليل من الفنانين التشكيليين العالميين الكبار أمثال الفنان الإسباني (غويا) الذي له باع طويل مع هذا الفن، والفنان الهولندي (رامبرانت) والفنان

الألماني (ألبريشت دورر) الذي جمع بين التصوير والحفر، وتنسب إليه مجموعة من تقاناته كالحفر بالماء القوي، والخشب.. وغيرها.

في سورية، يعتبر الفنان (غياث الأخرس) الرائد الحقيقي لفن الحفر المطبوع، فهو من أوائل الدارسين الأكاديميين له، وأبرز الذين تفرغوا لإنتاجه وتدريسه. ولد الفنان (الأخرس) في مدينة حمص عام ١٩٣٧. درس فن الحفر في القاهرة، ثم في مدريد، ثم في باريس. عمل ما بين عامي ١٩٦٤ و ١٩٧٨ أستاذاً لمادة الحفر المطبوع في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، ورئيساً لشعبته. وزع حياته خلال العقدين الأخيرين بين فرنسا وسورية، وعمل في أكثر من حقل فني، لكن دون التخلي عن اختصاصه الأساسي الذي قدمه للجمهور السوري عبر عدة معارض فردية، أقامها في دمشق وحمص خلال العقدين الأخيرين، وفيها أضاف تقانات وأساليب جديدة، على تجربته التي نهضت على عدة مصادر أبرزها، الحياة الشعبية السورية ومعطياتها المختلفة التي طالما كانت همه وهاجسه وملهمته.

فالفنان (الأخرس) يرى أن التراث والمعاصرة هما فكر قومي جغرافي، أعطيت لهما القيمة من قبل عامل الزمان في المكان، وأن الرؤية الحياتية تشكل الأساس المتين لتكوين العمل الفني، وهي بالتالي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالتسجيل (الفوتوغرافي) للعين المجردة، بيد أن الصورة المسجلة لمكان محدد بعيدة كل البعد عن أن تكون لوحة فنية إذ لا يمكن أن نسمي عملية إعادة إنتاج المكان وثائقياً عملاً فنياً، ولا بد لهذا المكان أن يضاف إليه احساس الفنان الذاتي الذي تشكل من مداركه وثقافته، والذي ينعكس في موقفه الأخلاقي، أو السياسي، كانتماء حسي حضاري له شكل المعاصرة.

تخرج على يدي الفنان (غياث الأخرس) مجموعة كبيرة من الحفارين السوريين البارزين. تستشرف محفورته بشكل عام، آفاقاً عالية متطورة، وتختزل خبرات تقنوية عالية، وفي نفس الوقت، حافظت على الجسور بينها وبين المقومات المحلية التي نهضت عليها، وفي طليعتها الحياة الشعبية الريفية السورية، وعلاقة إنسانها بأرضه وقيمه وعاداته وتراثه.

بعدها وردت أسماء كثيرة إلى حركة فن الحفر السوري الحديث، جلها من طلبة الفنان (الأخرس) ومن أبرزها الفنان (عبد الكريم فرج) الذي درس الفن في دمشق ووارسو، ويعمل استاذاً لمادة الحفر في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق. قدم الفنان (فرج) العديد من التجارب الهامة في هذا الحقل، ويشتغل اليوم على تقانات جديدة يزاوج فيها بين فني الحفر المطبوع والرسم والتصوير والتلصيق (الكولاج)، مستوحياً ومستلهماً الحياة الشعبية الريفية السورية، وبعض القضايا العالمية المعاصرة، في

تحقيق محفورة غنية السطح، بالموتيفات والعناصر الإنسانية والطبيعية المختلفة، تنم عن الخبرة الواسعة والعميقة، التي بات يملكها.

ومن هذه الأسماء أيضاً الفنان (علي سليم الخالد) الذي يقوم هو الآخر بتدريس مادة الحفر المطبوع بكلية الفنون بدمشق، ويعكف على إنتاج المحفورة المتعددة التقانات. درس هذا الفن في دمشق وباريس، وأصبح يمتلك اليوم، تجربة هامة على هذا الصعيد. لهذا الحفار قدرة متميزة على التوليف والمواءمة بين كافة تقانات الحفر المعروفة (معدن، ليتوغراف، شاشة حريرية، قلفونة، رأس حادة...) كما أدخل على محفورته مؤخراً، الأمكانات التي وفرها الحاسوب لهذا الفن. وهو يزاوج في محفورته ببراعة، بين القدرات التشكيلية والتعبيرية للشكل المشخص، والزخارف والحرف العربي. وفي غالبية أعماله، يلح على محلية واضحة، تارةً يأخذ عناصرها من الحياة الشعبية السورية، وتارة أخرى من التاريخ العميق والبعيد لمسقط رأسه (تدمر) والتاريخ الحضاري السوري عموماً. كما أدخل مؤخراً، إلى محفورته، الحرف العربي، والنصوص الأدبية، ووظفها بشكل منسجم مع باقي العناصر والرموز والأشكال، وهو ما يزال يمارس بحثه الشائك والجميل، باجتهاد وحيوية.

ومن الأسماء التي برزت وأكدت إمكانياتها في مجال الحفر السوري المطبوع، الفنان (عبد السلام شعيرة) الذي درس فن الحفر في دمشق والقاهرة، وقدم تجارب هامة، بكافة تقانات الحفر المطبوع، لكنه لم يتابعها وانشغل بفنون بصرية أخرى. وكذلك الفنان (نبيل رزوق) الدارس لفن الحفر المطبوع في دمشق والقاهرة، والذي قدم تجارب متواترة على هذا الصعيد، حيث قدم محفورة رصد من خلالها الأجواء الشعبية السورية عمارةً وإنساناً، وبتقانات مختلفة.

بعدها وردت أسماء كثيرة منها: علي العلي، أنس حامد، ياسر صافي، إحسان صطوف، شادي أبو حلا، عروة أبو ترابة، دانا الدروبي، ديمة رشيد.

أخيراً نشير إلى ان النحات (نذير نصر الله) خاض غمار (الغرافيك) وقدم تجارب هامة، طرزها بالحرف العربي، وقدمها عبر جملة من المعارض الفردية والجماعية، الداخلية والخارجية، وقد نالت أعماله عدة جوائز، واستقبلت بالحفاوة والاهتمام، من أوساط محلية وعالمية كثيرة.

هواجس وإشكالات

كغيره من فناني العالم، يواجه الفنان التشكيلي السوري المعاصر، جملة من التحديات والإشكالات والهواجس، خاصة في هذا العصر الذي تحول فيه العالم إلى قرية كونية صغيرة، بتأثير ثورة المعلومات والاتصالات والتطورات التكنولوجية المذهلة التي لم تقف عند حد، ولا يبدو أنها فاعلة

ذلك في المستقبل، بدليل هذا السيل المتلاحق من الاختراعات والإضافات العلمية والتكنولوجية الشاملة لشتى مرافق حياة الإنسان المعاصر.

واليوم، تزداد هواجس الفنان التشكيلي السوري، وتتعاظم وتيرتها، بتأثير هبوب رياح العولمة العاصفة الطامحة إلى فصله عن جذوره الممتدة عميقاً وبعيداً في تربة الحضارة الإنسانية، وإلغاء تراثه العريق الرافل بأسمى القيم الإنسانية، وأنبل الأهداف التي وازنت ببراعة وانسجام، بين حاجة الإنسان المادية وحاجته الروحية، وتالياً تذويب خصوصيته وتفرده، تمهيداً لإلغاء هويته، وخلق الأنموذج الواحد، لكل الشعوب والأمم، لأهداف خبيثة، لم تعد خافية على أحد.

أمام هذا الواقع الزاخر بالتحديات، وفي إطار من التوجه الوطني والقومي والإنساني النبيل، وجد الفنان التشكيلي السوري نفسه أمام خيارات لصون نفسه وهويته وتراثه من هجمة التذويب والتضييع والاعتداء المتربصة به، ومن ثم، إثبات وجوده الحضاري الفاعل والمتفاعل، فيما يجري حوله، عبر اللغة التعبيرية العالمية الهامة والمؤثرة التي يشتغل عليها، والقادرة على السفر إلى الناس في كل أصقاع العالم، لمصافحة عيونهم، وملامسة أحاسيسهم، والتحاور مع أفكارهم وعقولهم، ذلك لأن الفنون التشكيلية كالموسيقا، لغة عالمية، لا تحتاج إلى ترجمة أو شرح أو وسيط، للوصول والتفاعل مع المتلقي، أياً كانت جنسيته، أو لغته، أو حتى ثقافته!!

لقد وجد الفنان التشكيلي السوري نفسه، أمام عدة خيارات، لمنح الفن الذي يشتغل عليه، خصوصية الأرض التي جاء منها، والإرث الحضاري الكبير والمتلون الذي ينتمي إليه، وملامح العصر المتحول الذي يعيشه، مضمناً إياه في الوقت نفسه، رؤاه ومواقفه الذاتية، مما يجري حوله من أحداث، وساكباً فيه ثقافته النظرية والبصرية التي كونها بالبحث والتجريب والدراسة والاطلاع. تنوع بحث الفنان التشكيلي السوري عن الصيغة الأمثل، للخروج بمنتوج فني يحتضن هذه النزوعات والتطلعات، ويتضمن اللغة التشكيلية الحديثة، بكل تلاوينها واتجاهاتها. وقد شمل بحثه شكل المنتوج الفني ولغته البصرية. كما شمل المضمون أو الفكرة، وكان تواقاً لإقامة حلة عالية من التوافق والانسجام، بين هاتين الخصيصتين الأساسيتين لأي عمل إبداعي، يطمح للوصول إلى الناس، والتأثير بهم، وكسب احترامهم وتقديرهم. وقد بدأ بالموضوعات والمضامين الوطنية، فأخذ البنية الشعبية للإنسان السوري وهمومه وقضاياه وتطلعاته ورموزه الخاصة، ثم وسع الدائرة لتشمل الحالة العربية فالإسلامية، وذلك عن طريق البحث في المعطيات التراثية العربية والإسلامية وما تمخض عنها من

فنون اتسمت بالجمع الموفق، بين القيم الجمالية والاستعمالية للعمل الفني. في البداية انكب على استلهام التاريخ البعيد لأمته، فاستل منه بعض الرموز والمفردات التي قام بتوظيفها في نتاجه الفني، إشارة منه وتدليلاً على هذه الحضارة العريقة والهامة.

بعد ذلك اقترب أكثر، فاستلهم المحطات البارزة والمشرقة في التاريخ العربي الإسلامي، ثم انكب على فنون هذه المرحلة، فأخذ الزخارف والخطوط وأعاد صياغاتها، وفق رؤية معاصرة، باحثاً عن صيغة مقبولة للتوفيق بينهما. ثم عاد واصطفى الحرف العربي فاعتمد المعمار الأساس في لوحته، وبنى عليه لوحة جديدة، متنوعة الصيغ والأساليب، سرعان ما تطورت وانتشرت لتشكل تياراً حاضراً في الحياة التشكيلية السورية والحيوات التشكيلية العربية بشكل عام، هو تيار (الحروفية) الذي دخل إليه الفنان التشكيلي السوري والعربي، من باب البحث عن فن قومي، لأن الخط العربي في الأساس، من الرموز القومية، لكن لم تكن مساعي هذا الفنان من أجل مزاوجه الدلالة التجريدية والجمالية للخط العربي، مع قيم التشكيل المعاصر، بالمسألة السهلة، بل كانت على الدوام، مهمة شاقة وصعبة، ولا تزال كذلك حتى الآن.

لقد اعتقد الفنانون التشكيليون السوريون، أن المضمون المعاصر المقدم من خلال صيغة فنية تشكيلية مستمدة المفردات والرموز، من البيئة المحلية، قد يكون كافياً، لتأكيد هويته الخاصة. واعتقد بعضهم الآخر، أن الحرف العربي، والزخرفة الإسلامية، أكثر ملائمة لتحقيق المراد. آخرون لم يشغلوا بالهم كثيراً في هذا الهم، فعكفوا على تقليد التيارات الأوروبية المعاصرة، بغثها وثمينها، موضوعاً وشكلاً. وهكذا تعددت واختلفت نظرة الفنانين التشكيليين السوريين إلى هم المواءمة بين التراث والمعاصرة، ومما عمق أرق هذا الفنان، ودعاه إلى التململ والبحث عن التمايز، زحمة التيارات والاتجاهات الفنية التشكيلية الأوروبية التي سادت الفن العالمي المعاصر وانتقلت إليه بكثافة وسرعة قياسية، صابغة حياته الثقافية بصبغتها، وملونة فنه بألوانها.

فقد وصلت إلى الساحة التشكيلية السورية المعاصرة كافة المدارس والاتجاهات والأساليب والصيغ الفنية الأوروبية الحديثة، وأمامها كان لا بد للمشتغلين في حقولها المختلفة، من وقفة مراجعة وتأمل وبحث، عن الصيغة الأمثل للخروج بفن خارج دائرة الاستنساخ البارد، أو التكرار الآلي، أو التقليد الأعمى. فن يحمل نبض أرضه وتاريخه وتراثه، ويحمل في الوقت نفسه، نبض عصره وبكل أبعاده الكشفية الهامة والمذهلة.

وبالتدريج، بدأ الفنان التشكيلي السوري يسعى لحل هذه الإشكالية الهم، فعمل على المزاوجة بين التقنية الأوروبية والمضمون المحلي، سواء المأخوذ من الحياة حوله، أو المستوحاة من التراث الذي اختلفت النظرة إليه، وتعددت التفسيرات له، وتنوعت الاجتهادات بضرورته للمنتوج الإبداعي المعاصر أو عدمها.

هذا السجال لا زال قائماً في كافة الحيوات التشكيلية العربية، بل وفي كافة الحيوات الثقافية، لأن هم المواءمة بين التراث والمعاصرة، هو هم عام طاول كافة ألوان الثقافة العربية المعاصرة، ومنها الثقافة البصرية المتمثلة بالفنون التشكيلية والسينما والتلفاز والمسرح وغيرها، ولا زال الشغل الشاغل لغالبية العاملين في حقولها.

ما يسجل للحياة التشكيلية السورية المعاصرة، استقبالها لكافة التيارات والاتجاهات التي أفرزتها الحياة التشكيلية العالمية، ثم هضمها وتمثلها لكل ما هو متزن وجاد وعميق وحقيقي فيها، وتالياً لفظها للغث والطارئ والشاذ والآني والعابث والمريض الذي طفح على جلد الفن العالمي المعاصر، خلال النصف الأول من القرن الماضي، الذي سرعان ما قام باستبعاده ولفظه، بعد أن وصل إلى طريق مسدود، واستنفذ بهلوانياته وصرعاته الخاوية البائسة والمريضة.

بمعنى أن الحياة التشكيلية السورية، لم تتأثر بفنون الصرعات القائمة على التجريد العابث الضائع والمضيع والتي أخذت أكثر من مسمى أو مصطلح، منها: الدادائية، والتجريدية، والطليعية، وما بعد الطليعية، والمفاهيمية، والتركيبية... وغيرها، وذلك لأنها محصنة ومصانة، بوعي والتزام الفنان التشكيلي السوري، وجديته في البحث والتطور الهادئ المتزن، المفيد، والمكرس للثقافة الإنسانية الرفيعة القادرة على أن تبقى وتعيش وتستمر، أما الهواجس والإشكالات الأخرى، التي عاشتها وتعيشها، الحياة التشكيلية السورية المعاصرة فهي لا تنسحب عليها فقط، وإنما تطول كافة الحيوات التشكيلية العالمية: في الشرق الأدنى وأمريكا اللاتينية وآسيا وأفريقيا، خاصة بعد أن شعر الفنان التشكيلي في هذه الدول، بالخطر الداهم الذي يحمله تيار العولمة إلى ثقافته الوطنية، وموروثه القومي، ووجوده بكامله.

هذا التململ الذي يعيشه الفنان التشكيلي السوري المعاصر، مظهر صحي وصحيح، يؤكد وعيه الشديد، وصدق انتمائه لأرضه وشعبه وأمته، وتالياً إخلاصه لفنه وأدوات تعبيره، ووضوح رؤيته ورؤاه، لما يجري حوله، ما يجعلنا مطمئنين لمستقبل الفنون التشكيلية السورية المعاصرة التي تحاول جاهدة أن تكون ابنة عصرها، وابنة الأرض التي جاءت منها في آن معاً.

عبد المعين الملوحي.. بين المادية والروحانية

محمد غازي التدمري(*)

مدخل:

ثمة أسماء بارزة في مسيرة الحركة الثقافية المعاصرة، سرعان ما تتداعى إلى الذاكرة، ونحن نُقلب يوميات الحياة الفكرية التي أوقفت الأسماء خلالها عقلها للتفكير الجاد في أمورها، دون أن تنسى نبضات القلب، وخفقات الروح، وهي تتملّى الحياة صوراً تشاكلت أبعادها، واختلف مراميها، ضمن المسار المحدد الذي يبدأ بالولادة وينتهي بالموت، وما بينهما يبرز المبدع إنساناً مختلفاً، يبدأ فاعلاً وينتهي شاهداً.

(*) ناقد وباحث.

- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

ولا أكون مبالغًا في شيء إن قلت: إنّ الأديب، الشاعر القاص، المحقق في التراث العربي الأستاذ المرحوم [عبد المعين الملوحي ١٩١٧-٢٠٠٦] واحد من هذه الأسماء التي برزت منذ أربعينيات القرن الماضي، فأغناها بمؤلفاته التي تجاوزت سنين عمره ضعفين أو أكثر.

هذه المؤلفات تناولت تجربته الحياتية والفكرية والإبداعية، التي ما تنوعت وتباينت إلا لتُشير إلى أنّ الرجل أراد أن يخوض غمار الفن بكامل أبعاده، لا ليكون الفن حياته كلها فحسب، وإنما ليختصر قصة تلاحم الفن مع الإنسان من أجل عقيدة آمن بها، ودافع عنها، وكأنّ [معاوية بن أبي سفيان] يخصّه عندما قال لـ [عبد الرحمن بن الحكم]: «إنك قد لهجت بالشعر، فإياك والتشبّب بالنساء، فتعَرّ شريفة، والهجاء، فتهجّن كريمًا، وتثير لئيمًا، وإياك والمدح فهو كسبُ للأنذال، ولكن افخر بمآثر قومك، وقل من الأمثال ما تُزيّن به نفسك، وتؤدّب به غيرك، وإن لم تجد من المدح بدًّا فكن كالملك [المرادي] حين مدح فجمع في المدح بين نفسه والممدوح فقال:

«أحللتُ رحلي في بني ثُعَل

إنّ الكريم للكريم محك»

ولا أحسبني مهتديًا إلى أنموذج أوضح لهذه المقولة من موقف [الملوحي] من الفن والحياة، التي عاشها صاحب رسالة وطنية تقدمية، لم تخلُ من موقف إنساني نبيل الهدف والغاية.

❖ **البيئة والنشأة:**

شهد الرجل الأحداث الجسام التي مرّت بأمته منذ ولادته في (حمص) عام ١٩١٧، منحدرًا من أسرة محافظة، كان معظم أفرادها أئمة للمسجد العمري الكبير، والده الشيخ [سعيد الملوحي] كان قريب الصلة من الحركات الوطنية والإصلاحية، وغالبًا ما كان يؤوي الثوار المتمردين على الاحتلال الفرنسي وقتئذٍ في بيته.

في هذه البيئة الوطنية الملتفة جدرانها بعلم المعرفة والعلم والوطنية تربىّ المرحوم (عبد المعين) درس في مدارس المدينة ونال الشهادة الإعدادية في حمص، والثانوية بفرعيها الأدبي والفلسفي في دمشق عام ١٩٣٨م ثم درس في دار المعلمين الابتدائية عام ١٩٤١ ودار المعلمين العليا عام ١٩٤٣ ثم إجازة الآداب في القاهرة عام ١٩٤٥ إضافة إلى ما تلقاه على يد مشايخ حمص وعلمائها من علوم الفقه والدراسات الدينية، كما قرأ الأدب الغربي عن اللغة الفرنسية التي أتقنها. وعن نهمه الشديد بالقراءة يقول: «كنت أقرأ وأنا جالس على حصير، حتى يتحوّل جسمي إلى حصير، وعندما أقوم أحيانًا بعد القراءة، كنت



أصاب بالدوّار، وما أزال أقرأ رغم أن الأطباء منعوني بعد مرضي من القراءة والكتابة إلاّ ساعة واحدة في اليوم، واختلطت دراساتي ومطالعاتي بمختلف ألوان الثقافة القديمة والحديثة، والتراث الإنساني، والأدب في جميع العصور، وفي كل العالم، وذلك أنّ الإنسان هو ابن الكون كلّه، والأرض جمعاء، ومازال حتى الآن جاهلاً حقيقيًا، فالعالم أوسع من أن يُحيط به في عمر واحد»(1)

وبقي في تواصلٍ دائمٍ مع الكتاب والقلم حتى سقط منه القلم مرغمًا يوم الحادي والعشرين من آذار ٢٠٠٦م ليمضي في رحاب الخلد سلاحه الكلمة المشبعة بالصدق، المتمسكة بالإيمان، فكان واحداً من المعلمين الإنسانيين بعطاءاتهم الإبداعية الخلاقة التي من المحال أن تطويها الذاكرة في زوايا الإهمال أو النسيان.

❖ أزمة الصراع بين الداخل والخارج:

في عالم الرجل مآسٍ هزّته بعنف، امتدت جذورها إلى ما قبل ولادته في بلد تآلب الاستعمار فيه على أرضه وخيراته، مما شكّل مجموعة من العوامل الخارجية التي تفاعلت مع ما كان يعتمل في أعماقه، مما أسهم في حَوْك مأساته الكبرى التي عبّر عنها بقوله:

«وصاحب قال لي والكأس مترعة

وظلّ يقرأ كالنشوان أبياتي

هذا هو الشعر هزّتنا روائعه

فقلت، والصدق عندي بعض عاداتي

لا، لست أحسنُ، لا شعراً ولا خُطباً

إني أسجّل ما تُمليه مأساتي»(٢)

هذا الصدق الذي لازمه، جعله يتنبأ بمسلسل المآسي التي أقضّت مضجعه، وجعلت حياته سلسلة من المتاعب، كما جعله يتنبأ بما سيكون عليه شعره من نضال وكآبة، فيقول في قصيدة يُرثي فيها صديقًا عام ١٩٣٩:

«ما فيكَ يا ديوان شعري بسمةٌ

بل أنت قطرُ دمٍ ونقعُ جهادِ»(٣)

فالمأساة واقعة لا محالة، والآلام على كاهله جبالٌ راسخة، فما عواملها وأسبابها التي قادته بشكلٍ أو آخر إلى مثل هذه الحياة الحائرة، التي رمته في دوامة الشك والنكران، ثم أعادته بعد عشرين عامًا إلى واحة الإيمان كيف تمّ ذلك في مسيرة النقيضين:

لو طوينا تقويم الأيام، ورحنا نتعقب أسباب مأساته، لوجدناها ممتدة إلى ما قبل ولادته حيث «خلّفت الحرب العالمية الأولى مجتمعنا أنقاض أُسَرٍ تخطّف الترك أشدّاءها وقذفوهم في سفوح معارك لا شرف لهم في خوضها، وأهزل المرض جسوم الضعفاء من القَعَدة بعد الحرب»(٤)

في هذه الأجواء يفتح [عبد المعين] عينيه في مدينته المحاطة بأسلاك الاحتلال الأجنبي، ثم يدرج في مجتمع تأكله الطبقات المستغلّة، وتنهشه آلام المرض، وصور الموت المجاني، إضافة إلى منبته الفقير، وانتمائه إلى أسرة لم يدرأ العلم عنها البؤس والشقاء والعَوَز فعرف الصبيّ مرارة الجوع، وذاق علقم الألم، حتى أصبح خبزه اليومي إنّ الألم طعام نفسي، فإذا لم أشرب منه، ولم آكل منه عطشتُ وجعت»(٥)

وعندما دخل المدرسة وجد بين جدرانها طبقتين متميزتين، طبقة قليلة من الأغنياء الموسرين لها الحظوة في كل شيء، وطبقة كبيرة فقيرة مضطهدة اضطهادًا مرًّا، ولكن أكثر ما كان يُعانيه بين جدران مدرسته «استطالة رفاقه الأغنياء عليه، فكان وهو النجيب، يُقرن ذكاءه إلى غبائهم، وشظفه إلى بخلهم، فيجد خللاً في موازين الحياة، ويرى في هذا الخلل صراع الطبقات غير المحدود»(٦) ويوم شبَّ وأخذ يقترب بعقله الراجح أكثر من الأمور الحياتية، اتضحت له هذه الفوارق بشكلها المستغّل البشع، فبدأ رحلة البحث عن الحل الجذري القادر على القضاء على هذه الفوارق: «فقري والمعاملة غير الإنسانية للإنسان دفعاني

إلى البحث عن سبيل للقضاء على الفقر، وعلى المعاملة غير الإنسانية للإنسان، فمناظر الفقراء الذين أصابتهم [البرداء] في (حمص) خلال الحرب الكونية الثانية، والملايين الخمسون من البشر الذين ماتوا فيها، ونضال الشعوب في سبيل حريتها، والاستعمار الذي ملأ الدنيا وحشية، كل أولئك جعلت مني مناضلاً عنيدًا لكل أشكال الاستعمار، إنني عدوٌّ للطبقية والعنصرية في المجتمعات، إنني عدوٌّ لدود لكل ألوان الاستغلال والاستثمار، وستهبط هذه العداوة معي إلى القبر، ولكنني واثق أنّ الإنسانية ستنتصر على أعداء الإنسانية»[٧].

أمام هذه الأنماط الحياتية القاسية التي كان يعانيها في مجتمعه لم يجد من حل مسعف غير الاشتراكية، فانكبّ على مدراسها ومذاهبها الفكرية، وأخذ منها ما كان يلائم موقفه، ويدعم مسيرته، ويكون علاجًا ناجعًا لأمته المجزّأة، وشعبه المتعب، فاستخلصها مبدأ وعقيدة «لا أحب أن أكتم عنك شيئًا، كنت منذ العشرين وما أزال أطبّق على تطوّر المجتمع والطبيعة، والعلاقات بين الشعوب والطبقات مبادئ الماركسية العلمية ولا أحيد عنها، وأدعو الناس إلى تبنّيها»[٨] ومما هو جدير أن تعلقّه الكبير بالماركسية لم يكن يحمل الموقف الوسط أو المعتدل، لأنه كان يؤمن بأنّ الاعتدال ضعف، والتوسّط بين الشيئين ضياع لا يساعد على نموّ الشخصية المستقلة، كما لا يُسهم في تبنيّ الموقف الثابت الذي يقود صاحبه إلى الحلول المثلى، والذي من الممكن أن يمدّه بالقوة من أجل تغيير ما هو كائن إلى ما يحب ويرغب، لا بالتمنيّ، وإنما بالعمل الثوري الجاد ولذلك نراه «لا يرتضي توسّطًا، بل يضيق بالاعتدال، ويجاهر بالجدلية المادية في غير مواربة، حتى يغدو يسارًا، وثورة على الثوار، ولذلك انكب على الأدب الماركسية التي ما كان اختياره منها يحيد عن الأدب الواقعي الاشتراكي، المتمثل بصراع الطبقات ويجسّد القضايا الوطنية والقومية، ولم ينس تجارب الشعوب الشرقية والأدب الفيتنامي مما يؤكد أن ترجماته لم تخرج عن المنحى الاشتراكي العلمي، كما تؤكد مشاركاته المتميزة بالحسّ الوطني والشعور القومي، أنها لم تكن مشاركة المتفرج الحيادي، بل نراه في وسط المعركة، يقول مصوّرًا بؤس العمال والفلاحين في (مصر) أيام الملكية المستبدة، مقارنًا بينهم وبين سراة القوم:

«وعمّالها فيها عبيدٌ ترنّحوا

من الجوع، والوادي يفيض بهم خيرا

يسيرون في الأسمال غرثى بطونهم

وقد سال نهر النيل في مصرهم تبرا»[١٠]

لقد كان التمرد برأيه يبدأ بالفرد وينتهي بالجماعة، يبدأ بإحساس فردي، وينتهي فعلاً جماعيًا أمميًا، وشاعرنا الذي عاش في قاع المدينة وعرف معاناة الفقر والجوع، حتى كبر الإحساس لديه فوجده يمتد ليشمل أمته كاملة، فتحوّل من دائرة الفرد إلى محيط الجماعة، بدأ بتمرده على الجوع والفقر، وانتهى بثورة عارمة عليهما: «نعم لقد ذقت الجوع، ذقته طوعًا، وذقته كرهًا، كرهته منذ ذلك اليوم كرهًا عنيفًا، كرهته في نفسي، وفي نفوس الناس جميعًا، كرهته في معدتي، وفي مَعِدَ شعبي كله، أهكذا يشعر الجائع، هذا الشعور بالجوع؟ أهكذا يخاف أن يسقط فورًا وهو في الشارع؟ منذ ذلك اليوم قررت ألاّ يبقى في الأرض كلها إنسان واحد جائع، ومنذ ذلك اليوم قررت ألاّ أترك في الدنيا إنسانًا جائعًا»[11] على ألاّ تجرفنا عواطفنا بعيدًا فتجعلنا نقر أنّ الرجل بموافقه اليسارية كان مثال رجل العقيدة المخلص، والغارق في ماديته حتى أذنيه، فقد كان يأخذ من النظريات اليسارية «الجانب النضالي فيندفع إلى مداه القصيّ، ويجتزئ من الفكر الجدلي ما يسوّغ به سلوكه، وما يُثبّت خطاه على طريق الكفاح، وما يسدّد به السهام إلى الحاكمين»[12]

تظاهر طلاب القاهرة عام [١٩٤٦] وعبر موكبهم جسرًا على النيل في وسطه مصراع يشطر الجسر إذا فُتح، وعندما توسط الطلاب الجسر، أمر رئيس الوزراء وقتئذٍ جسره فغفر الجسر فاه وهوى الطلاب بين فكيّه، وابتلع النهر [ثلاثمئة] منهم في لحظات.

أيكتم عبد المعين غيظه، وهو يرى المأساة بعينيه؟ أيبلع الموس بحدّيه ويصمت مختنقًا، أم ينفجر غيظًا وتمردًا، فيحمل على رئيس الوزراء حملة غاضبة أزرت به وبغدره، وببشاعة جريمته النكراء وقال:

«أغدرًا بنا والرّكب يمضي إلى العلا
فمن خائض بحرًا، ومن قاطع برًا
أغـدرًا بنا والـظالمون تململوا
فقد بطشوا جبنًا، وقد بطشوا غدرًا»

ويُرثي قائد الموكب الغريق الشهيد فيقول:

«وفي كلّ سجنٍ من رفاقك معشرٌ
ولا ذنب إلاّ أنهم عبدوا مصرا
ولو عبدوا مستعمريها لأصبحوا
على رأسها تاجًا وفي صدرها صدرا»[13]

لقد كان سيفًا مسلطًا على الاستعمار والاستغلال، لا شيء يشغله سوى أن يرى أمته اتحدت تحت ظلال علم واحد فوق أرض ودولة عربية واحدة:

«وطنٌ واحدٌ لنا عربي
العلا والفخار من أسمائه
جُبلت أرضه من المجد والجود
وشعّت أنواره في سمائه
وطني عد كما كنت للكون منارًا ونجمه من دائه
أنت فيض من الهداية والناس ظماء إلى ترشف مائه»(١٤)

❖ ❖ ❖ دوافع الشك

إذا كانت مواقفه النضاليه وأحلامه الاشتراكية هي التي دفعته إلى النضال من أجل القضاء على الفقر والجوع والاستعمار والاستغلال، فما الدوافع التي قادت الرجل إلى الحيرة فالشك؟

هل كانت بفعل دراساته المعمّقة للنظريات الوجودية؟ أم كانت مرتبطة بالحياة المتناقضة التي أثرت في عواطفه وقادته إلى حدود الشك والريبة؟ في الواقع إنّ الدافعين موجودان ومرتبطان بحيث لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، فقد لعبت المتغيرات الحياتية دورها في نفسه فهزته من الداخل، ثم جاءت ثقافته وإطلاعه على النظم الاشتراكية، ورأس المال الماركسي واقتصاده، فوجد نفسه مدفوعة إلى المواقف السلبية من الحياة، على ألا ننسى مأساته الكبرى، وفجيعته بزوجته العروس [بهيره] ثم طفلته [ورود] ولو تصفحنا أوراقه القديمة، لوجدنا أنّ أولى خيوط الشك بدأت بأسلوب فلسفي نتيجته ألم شخصي أصابه عام [١٩٣٦] فقال من قصيدة هذه الأبيات:

«كربٌ تهدّمني فأشكو بثّها
لله وهو أصمُّ لا يتألم
الصخر أرفق منه عند مصابنا
أوما تراه من أسىً يتهدّم
لولا شعور بني الحياة بضعفهم
لم يعبد الله الذي يتوهم»(١٥)

يصدمنا الخطاب لما يحمله من شك ونكران هائلين، ومع هذا فلابد أن نتساءل إن كان الرجل نظم هذه الأبيات لمجرد التباهي والتحدي، أم أنها بفعل حالة نفسية مرّبها، فجاءت الأبيات متنفسًا لما كان يعانيه. ثم تأتي مأساة الزوجة العروس التي اغتالها الداء العضال وهي عروس عام، وأم لثلاثة أشهر فقط، بعد صراع مع السرطان دام سنة، قاسّ الشاعر خلالها شتى أنواع العذاب والحرمان «قاسيت سنة كلها عذاب وحرمان، عشت سنة ممرضًا وطبيبًا وطاهيًا وكنّاسًا، وانتهت المعركة بزوجة في قبر وطفلة في ميتم، وأستطيع أن أوزع على الناس آلامًا مثل آلام أيوب، وأن أُبقي لنفسي آلامًا تكفيهما إذًا لماذا أبحث عن الآلم؟ عن ساعة عزاء؟ يوم تسلية، عن

شهوة عابرة، هذا ما أريده وأبحث عنه، خير لي أن أتسلّى بها، فإذا انتهت السلوى انتهت مهمتها»(١٦)

لقد حطّم موت (بهيرة) نفسه وبعثرها أجزاءً متناثرة لم يستطع غير الشعر أن يلمّ بعضها بعد أن رثاها بقصيدة رائعة قال عنها الدكتور (جميل صليبا): «لم أسمع لشاعر شرقي أو غربي قديم ولا حديث أعظم من هذه القصيدة، لقد ضمنت لصاحبها الخلود» ويحدّثنا صاحبها عنها **فيقول: قصيدتي في رثاء بهيرة، قلب خافق يقفز إلى أفواه من ينشدونها، وإلى عيون من يقرؤونها، ولا يعدل قيمتها في نظري** غير قصيدة [ورود] فهي جرح مفتوح في قلب كل أم وأب فمن ثكل وممن لم يثكل ولداً»(١٧)

فالقصيدة وإن حملت في خطابها صوت الرثاء الوجداني، فقد حملت «نبرة ما استطال بمثلها عبدٌ على معبود، ولا تحدّى بشواظها مخلوق خالقه»:

«فرغ الإله وجنده من قتل زوجتي الصغيرة

وتجمعّوا يتضاحكون وقد توارت في حفيره

هذا يقول: تركتها في القبر هامدةً وحيده

ويقول آخر: قد لستُ القبر أبعث فيه دوده

ويقول ثالثهم: وماذا تبتغي الديدان منها؟

أنا قد أذبتُ عظامها، وسلخت حتى الجلد عنها

وأجاب رابعهم: وكان اليوم نشوان انتصار

ما أعذب الألحان ترسلها عروس في احتضار

ويقول خامسهم: وما أحلى أغاريد اليتامى

ما سرني إلاّ سماعُ عويل طفلتها خزامى»(١٨)

مشهد مرعب رسم الشاعر فيه الخالق وملائكته قتلة يعشقون (المُثلة) بالعباد، ويستلّون سلاح القتل وتقطيعهم، ويشمتون بالأحبة ويستعدون عليهم ملك الموت يُفرّق ويمزّق:

«ورمى الإله إلى سواد الليل نظرته الرهيبة

فإذا حبيبٌ ساهرٌ يرعى مريضته الحبيبه

نادته والآلام تَنْهَشُها حنانك يا حبيبي

نادته تحسب في اسمه الميمون أدوية الطبيب

سمع الإله فغاظه، في نوبة الحمّى نداها

ما بالها تدعُ الإله، ومالها تدعو فتاها

هيا انزعوها من يديه أو انزعوه من يديها

أنا لا أطيق معاني الإخلاص تملأ مقلتيها»[19]

فهل يستمر في الانحراف والانجراف خلف ظنونه فيصل إلى شواطئ الكفر والإلحاد والزندقة، أم يطلّ من عليائه على شهاب نور يغسل روحه؟ في الحقيقة إنّ عمق المأساة التي عصفت بحياته تلوي هام الجبابرة، فكيف بالشاعر المرهف، ولذلك عندما هدأت ثورة النفس وارتاحت (بهيرة) في مرقدها الأخير، وعادت الدماء النقيّة تجري في شرايينه شعر بثقل قصيدته، فآلمته النبرة الحادة التي لم يكن يرضى أن تكون وسيلته إلى الشك والإلحاد، لا سيما أن فكره المادي لم يُغيّب إنسانيته ولم يستطع أن يقوده إلى نكران ما يصله بالحياة وقيمها المثلى، ولذلك نراه بعد هدوئه يخرج شيئًا فشيئًا من لبوس الجدلية المادية إلاّ من بعض قوانين الاقتصاد ونظريات رأس المال التي كان لها سحرٌ خاص هيمن على نفسه، لينطلق بعد ذلك بجناحين من ريش الإيمان، وتصميم الالتزام العقائدي.

«أنا مَن حطّمتُ قيداً كاد يبقى سرمديًا

فلسفاتٌ قتلتني يافع النفس صبيًا

علمتني الغيَّ رشداً وأرتني الرُّشد غيًا

أنا من حطّمها ثم انثنى طلقًا نقيًا

ملأ الآفاق والأيام والدنيا دويًا

سوف أبقى في فم الدنيا حديثًا عبقريًا»[20]

فالملوحي كما نرى لم يغرق في ظلام الجهالة، في الوقت الذي لم تستطع المادية اقتلاعه من جذوره الدينية، ولعل الانطلاق من إسار النظريات الجدلية وفلسفاتها هو الذي شكّل لديه مدخلاً جديدًا إلى الإيمان والتقرّب من الله، وقد لاح له خيال هذا الطريق عند شاطئ الأربعين، ثم تبيّن حقيقته إثر وفاة ابنته /ورود/ وقصيدته في رثائها وإن كانت جرحًا لا يندمل فقد أسلمته -طواعية- إلى دروب الإيمان الصحيح:

«آمنت بالله العظيم، وعشت للألم العظيم

آمنت أني ذرّةٌ في ملكه الرّحب القديم

آمنت لا أني أريد الرّبح أو أخشى الخساره

آمنت إيمان الهدى وتركت للناس التجاره»[21]

بعد الإقرار بإيمانه، نتساءل إن كان إيمانه في قصيدة /ورود/ يناقض تمرده في قصيدة (بهيرة) فهل كانت القصيدتان

ناسخًا ومنسوخًا؟ عن هذا التساؤل يجيب الشاعر نفسه فيقول: «كلتاهما في منزلة واحدة فنًا وتدفقًا، وليس فيها ناسخ ولا منسوخ، كلتاهما تُسجّل فترة زمنية معيّنة، وواقعًا فكريًا مرهونًا بوقته، ثم إني لم أنظمهما أنا، لقد أملتا عليَّ نفسيهما إملاءً، وهكذا بكل بساطة كان شيطاني يقرأ وكنت أسجّل»(٢١)

مع إجابته المقرونة بالكبرياء، فإنه يقرّ في قصيدته ورود بخطئه الفاحش بحق الله في قصيدته بهيرة، حيث قال يطلب العفو عما تجرأ به في قصيدة بهيرة:

«يا ربّ قد جرّبت منذ سنين يوم نجعتُ كفري

واليوم ها أنذا أمارس حلو إيماني وصبري

يا رب -عفوك- إن أطلقت العفو عن تلك القصيده

هذا اعتذاري سطرته اليوم مأساةً جديده

جرّبتني يومين: يوم رضا عليّ ويوم نقمه

في تلك إيمان العذاب، وهذه إيمان رحمه»(٢٢)

بيد أن اعتذاره واستغفاره كما يرى [أحمد عبدو الشرباصي] أستاذ الأزهر أشدّ كفرًا، وأعتى خصومة يقول: «ألا ترون إلى اتهامه خالقه بالعجز والبخل إذ يقول: [إن أطلقت العفو] واستغفاره على هذا النحو الصّلف كما يُخيّل إليّ بغية من عزة جاهلية، ونزوة من حميّة، عناء» بينما يجد [عادل شعبان] وكيل مجلس القضاء الأعلى بمصر و[نهاد قاسم] وزير العدل المصري وقتئذ في قصيدة [بهيرة] الإيمان كله، فلولا الإيمان بالله ما عاتبه الشاعر هذا العتاب القاسي، فهل أدرك (عبد المعين) إيمانه في بهيرة حينما تعلّق بها وهو كهلٌ بأنها تمثل جانبًا من نفسه، يعزّ عليه انتزاعه، وبأنها ذوب شباب لا يُطيق أن يسفحه على رمال النسيان.

لقد بالغ الشرباصي حينما عدّ الاستغفار أعتى من العتاب، كما بالغ [قاسم وشعبان] حين عدّا بهيرة إيمانًا، كلاهما مسرف، لأن الشاعر نفسه جعل قصيدة (ورود) كفارة لقصيدة (بهيرة) إذ يقول:

«يا ربّ أنت وهبت لي بنتي وأنت حرمتنيها

زيّنْ سماءك بالورود فما خلقت لها شبيها

هذي ابنتي أبدعتها فأجدتُها خلْقًا وخُلقا

أودعتها فرددتها لك، والودائع ليس تبقى

يا ربّ أنت قضيتَ لي، وأنا صبرت لما قضينا

حسبي وحسبك أنني أرضى الذي ترضاه أنتَ»

وسواء أكانت قصيدة [ورود] تنسخ قصيدة [بهيرة] أم لا، فإنها تمثل نقلة جديدة على طريق الإيمان الذي تلمّس بدايته ليلة بلوغه الأربعين، «واعترتني رعشة أخرى، إنها رعشة البرد حقًا، وجعلت أصرخ بملء فمي كلمات إيماني القديم، وأحسّست أنّ كل نقطة من دمي تصرخ: لا إله إلاّ الله، وأحسّست في أعماقي أني مومن إيمانًا لا يعدله إيمان، وعلى أثر هذا الشعور الروحاني ينظم وثيقة إيمانه [على شاطئ الأربعين]:

«نظرتُ إليّ الأربعون، وكاد عودي الصلد يكسر

فوقفت انظر إلى السماء مناديًا: الله أكبر

نظرت إليّ الأربعون، فأصرختُ كالثلج شيبي

فوقفت أنظر للسماء مناديًا: الله ربي

الله أكبر إنّ مغزاها التحرر والكرامه

والله ربيَ إنّ معناه التسامح والكرامه

بك آمنتُ أعماقُ قلبي، والتوتْ أفعى لساني

ملأتْ جسم الريب أوراقي وعاشت في كياني

رُحماك ربي طالما أسرفتُ في شكيَ وجهلي

رُحماك ربي طالما قطعتُ بالشهوات ليلي

يا رب عفوك عن أثيم جاء يرجو منك عفوا

إني لأطمع في رضاكَ، أرى به أمنًا وسلوى

إني مشيتُ موزعًا نصف الطريق إلى ضريحي

أترى سأمشي نصفها الثاني بأحمد والمسيح

سأعود للإيمان يملأ بَردَهُ عقلي وقلبي

سأعود أحمل في دمي ربي وإيماني بشعبي»[٢٣]

إنّ الرجل من خلال هذه القصيدة يبدو صادق الإيمان، بعد تخبّط دام أربعين عامًا عاشها حياة حائرة غير مستقرة «لقد قضيتُ عشرين عامًا من الأربعين الأولى في إيمان مطلق، وقضيتُ عشرين آخرى في جحود مطلق، وأريد أن أقضي ما بقي لي من أيامي في إيمان قلبيٍّ ناعم لذيذ، وفي استسلام عقلي هادئ عذب، فمن الذي وزّع حياته مثلما وزعت حياتي»[٢٤].

مع هذا الاعتراف فإننا نلاحظ في الأربعين التي قطعها من شوط العمر، أنه لم يكن إلاّ مجموعة من التناقضات الهائمة في فلك تفكيري فلسفي واجتماعي

وسياسي، هذه المتناقضات كانت كما يقوله: «محصلة لما قرأت وعاينت وعشت، أنا مؤمن، ومسلم أصلي وأصوم، لقد انبثق إيماني بالله من أعماق روحي، وأنا في الأربعين من عمري، وأنا أعلم أنّ الماديين والروحيين والقوميين سيضحكون معًا، ربما ضحكت أنا أيضًا معهم، ولكنني أحمل كلّ التناقضات في فكري وضميري وقلبي، وأراها منسجمة أروع انسجام»

«**شاعرٌ إني من نارٍ ومن طين وماء**

خالد فانٍ فإني سعيدٌ بخلودي وفنائي

فرحٌ باكٍ، سعيدٌ بهنائي وشقائي

جامعٌ كلّ نقيض مرتدٍ كلّ رداء»[٢٥]

والشيء الملفت في هذه التناقضات، أنها ترتبط بشيء واحد لم يفارقه طيلة حياته، وهذا التمرد ربما هو الذي قاده إلى التفرد، فامتاز بين أقرانه الماديين بما ساءهم وأرضاه في الوقت نفسه، فانقطع إلى الشعر يوقع على أوتاره ما قطعه من مسرّات، وما ضيّعه من أيام وساعات وقدرته في التوفيق بين إرادة الإيمان بالله والإيمان بالعدالة الاشتراكية ترتبط بإقراره وقناعته المطلقة بأنّ الله هو الحق والعدل، وأنّ أي تصور له على غير هذا الأساس كفر وضلال.

إنّ تفكيره لم يفارق المنطق الجدلي، ولم يتخلّ عن الموازنة بين النقائض التي أتعبته، وأعيت تفكيره، وخلاصة المعادلة كما يقول (توفيق الحكيم) «إنّ الإنسان في هذا العصر قد تطوّر تفكيره العقلي تطورًا باهرًا، وخلّف وراءه الروح منزوية في مفاوز النفس تعاني الغربة، وتشكو الضمور والضياع، وهذا الاختلال في تطور الفكر، وتطوّر الإيمان الروحي عرقل توازن الإنسان في طريق الرقيّ الكامل» وكأنّ (عبد المعين) لمّا «اكتمل عقله كان يطير بجناح واحد، هو جناح العقل فلا يتوازن، فَرَاشَ جناح القلب، ومدّ قوادمه يُعادل بها قوادم العقل، ثم انطلق محلّقًا في السماء غير معتمد على جانب دون جانب، وغير كافر بالعقل في سبيل الإيمان بالروح، ولا كافر بالإيمان في سبيل التمسّك بالفعل، وإن تمرده لا يلغي عقله، ولا يُفسد عليه توازنه بين قطبي المادة والروح. فقد أقام تفكيره السياسي على أسس راسخة من الاشتراكية العلمية، ثم قتله الظمأ إلى الروح فأكبّ على نبعها الصافي، يعبّ دون أن ينتزع قدميه من الأرض ويغرق في لجّة الروح.

لقد كان صراعه الدائم ينتصر دائمًا، وتزدهر الحقيقة على يديه، لكن بعد أن يكشف طبيعة الألوان جميعها، ويكتشف ما تنطوي عليه من صور الشر والخير، عندئذ تتم لديه الصورة بكامل أجزائها، فلا يحذر البوح، ولا يهاب الاستدلال، ولا يمسك سبل

الملتزمين الذين يحسبون السكوت من نوازع النفس ودواعي الهوى انتصاراً سلبياً للعقل والحكمة.

لقد ربط الملوحي كل لون من الألوان التي شاهدتها عيناه، وعاشها تفكيره بالشعور والإحساس، ومحاولة استجلاء ماوراء، ذلك من حكمة، وهذا التقلب بين دروب الحياة ومنعطفاتها، أسلوب من أساليب التربية، التي ولج من خلالها النفوس قبل العقول دون أن يرتدي حلّة الواعظ، أو رداء الأبالسة الملحدين التي لا تجلب غير النفور من أصحابها قبل أن يقولوا كلمتهم.

ربما كانت شهّية ممتعة، تُستخرج من آثاره التي رسم من خلالها ما ينبغي من احتقارٍ لطغيان المادة وتأليهها، واستدلال الجوانبَ المضيئة من النظم الماركسية العلمية، مع تعلق بالجانب الروحي، كي لا يختفي المعنى الجمُيل من الوجود، تنصرف عن الخطيئة وهو يشدّك إليها؟ ويجول بك بين معالمها وأوكارها، ويتلو عليك سيرتها، ثم تراه يشرح ببيانه كيف تُهزّ القيم، وتسلب الإنسان أعزّ مايملك، ترى بين سطوره، ومن خلال آهاته ودموعه، ووراء شكله وثورته وتمرده، تصويراً حقيقياً للإيمان السمح يسطع نوره فيعمّ سناه الكون

❖❖❖❖❖ الموقف الإنساني.

إن قفزة الملوحي بين المادية الجدلية، والروحانية الإنسانية، مدّت أمام عينيه آفاقاً إنسانية رحبة، تصوّفت من خلالها الماركسية في محرابه، وغدت شوقًا إلى انتصار الإنسان على الاستغلال حيث كانت الإنسانية منظارًا كبيرًا أطلّ على الحياة بكل متناقضاتها.

وحسبنا دليلاً على إنسانيته التي لا يمكن أن تتجذر إلا في أعماق المؤمن المتصوّف، لأن المادي العلماني لا يعترف بالعواطف ولا يوازيها بالعقل ففي رثاء ابنته (ورود) ينسى ألم الشكل، ومرارة الفقد، ويحلّق في رحاب المستقبل يستشف منه انتصار الإنسانية وتحرر الشعوب العربية:

«النصَر ياولدي لنا ولو أننا كنَا الضحايا

ولنا غدٌ وجماله ولو أننا عشنا رعايا

هو للشعوب غريزة -لا لي- ولا لك يا صغيرة

هو للصغار وكنتِ فيهم وردة قُطفت نضيرةْ

لو عشتِ أنتِ لَزدتِ يوم النصر لألاءً وزينةْ

ولكنتِ في تاج العروبة ألفَ جوهرةٍ ثمينةْ

لو عشتِ عيد الفتح كنتِ العيد بهجته وطيبهْ

ولكنتِ في عنوانه، عادت فلسطين الحبيبةْ» (٢٦)

لقد وجد في الآفاق العلويه عوضًا عن كل شيء محزن، كان من الممكن أن يُبقيه بين جدران ذاته، لو انطوى تحت جناح

سيطرة الهم والحزن، فآثر الانطلاق في رحاب إنسانية كانت الطفولة فيها من أعظم ما يشدّه إلى الحياة، فالتمس أغانيها في منابعها الصافية، وإن جاءت متأخرة في شعره فلأنه لم يدركها إلابعد موت ابنته، فكانت حسراته عليها تطوف بنظراته وآلامه، تطرد مرح الطفولة المتوثبة أمام عينيه كلما رأى صبية من عمر ابنته.

ولعل من أجمل ما قاله في الطفولة المستوحاة أبعادها من خيوط مأساته، وصفه الرائع للصغيرات اللواتي جئنه **يُعزّين بموت ابنته، فقد وقفن يناقشن قضية الموت، ولكلٍّ منهن رأيها الخاص عتاب: غسلها الحزن فبكت واستبكت، وهرمت بعد أن رأت ورود على سرير الموت.**

وفاء: تصوّرت الراحلة يمامة تطوف في الجنّة.

هند: لا ترى في الموت غير الكفن ووحشة القبر

عبير: تخاف وتتساءل عن ملاعب الأطفال وطبيعتها في الجنة.

سلوى: تخشى على الراحلة أن يصيبها البرد إذا ما انحسر عنها اللحاف.

منى: تتساءل عن الذي سيقصّ عليها في الجنة الحكايا الجميلة التي تحبها حتى تغفو وتنام.

«هذي عتاب رأيتها هرمتْ وكانت أمس أصغر

وقفت تُحدّق في سريرك فارغاً والوجه أصفر

ومضت على عجل فجاءتها تواسيها البنات

يسألن: -يا تعب الطفولة- ما الحياة؟ وما الممات؟

الله هل يرضى بموت الطفل، هل يُغنيه شيّا

والله كيف يُحبّه ميتاً؟ ويُعرض عنه حيّا

قالت وفاء: لسوف يغدو الطفل في الجنات طيرا

وتجيب هند: لا فقد صنعوا له كفناً وقبرا

قالت عبير: هبيه طيراً، أين يرقد حين يتعب؟

أتراه يبكي مثلنا؟ أتراه يلعب حين تلعب؟

وتقول سلوى: من يغطيه إذا ألقى اللحافا

من ذا يُسرّح شعره؟ ويضمّه إن كان خافا،

منى تساءل:مَن يقصّ عليه في الليل الحكايا

والله يعرفها ويعرف كلّ ما صنع البرايا

قالوا لنا: إنّ المصاب يُصيب أصحاب الذنوب

قولوا لنا: ماذا جنى الطفل البريء، من العيوب» (٢٧)

أسئلة عسيرة الجواب، طالما طرحها

الصغار على الكبار فداروا خوفهم من الجواب بشتى السبل، فمن منا يملك الجواب؟

❖❖❖❖❖❖ لقد استطاع المرحوم الملوحي أن يحمل وزر الحياة ممتطيًا فرس الشعر المحافظ على الأصالة من خلال خطاب قومي إنساني لم ينفلت من إهاب الواقعية الاشتراكية التي حددت مضامينه بأربعة محاور رئيسة هي:

١- الحرية للشعوب والأفراد

٢- الوحدة العربية كحل أسمى للتناقضات القائمة بين الأقطار العربية

٣- الاشتراكية القائمة على الأسلوب العلمي الذي يضمن الخبز والعلم والدواء للناس كافة ودون استثناء

٤- المضمون الخاص بحياته وهو المضمون الذي لا يتخلّى عنه إنسان ذو شعور.

الهوامش

١- من رسالة مخطوطة أرسلها الشاعر إلى الكاتب.

٢-٣- من مخطوطات الشاعر.

٤- من محاضرة بعنوان (عبد المعين الملوحي بين الأرض والسماء) ألقاها الدكتور غازي طليمات في المركز الثقافي بحمص عام ١٩٧٧.

٥- عبد المعين الملوحي: ثلج على قبرص:٦٢

٦- غازي طليمات. المحاضرة.

٧- من مقابلة أجراها: غازي طليمات مع الملوحي. جريدة العروبة ١٩٧٧/٣/٢٠

٨- المصدر السابق

٩- غازي طليمات. المحاضرة.

١٠- من مخطوطات الشاعر

١١- عبد المعين الملوحي: طعم التخمة وطعم الجوع ص.١١٨

١٢- من مخطوطات الشاعر.

١٣- غازي طليمات. المحاضرة.

١٤-١٥-١٦- من مخطوطات الشاعر.

١٧- عبد المعين الملوحي: قصيدتان .ص: ١١-١٢

١٨- المصدر السابق ص:١٧-١٨

١٩- من مخطوطات الشاعر.

٢٠- عبد المعين الملوحي: قصيدتان ص:٨٩

٢١- من مقابلة غازي طليمات مع الملوحي. المصدر السابق

٢٢- عبد المعين الملوحي: قصيدتان. ص:٩١

٢٣- من مخطوطات الشاعر.

٢٤- عبد المعين الملوحي: نجوى حجر ص: ١٢٣

٢٥- من مخطوطات الشاعر.

٢٦- عبد المعين الملوحي: قصيدتان. ص: ١٠٩

٢٧- المصدر السابق.

١٢١

الإنسان.. وثنائية الحياة والموت

عبد الباقي يوسف(*)

التصورات والتخيلات التي تسبح في أذهاننا تعجز أن تخلف الرائحة التي تخلفها الأفعال، إنها لا تخلف أكثر من رائحة التصورات والتخيلات، كما أن الأفعال لا تخلف إلا رائحة الحقائق الغارقة في واقعيتها، وأنه لمن الخطأ الفادح ظننا شم روائح الواقع من أفعال لم تقع إلا في أذهاننا.

عندما تتخيّل واقعاً لم يقع فتقنع نفسك بأنه واقع لتستمتع به كبديل عن الفعل الذي لم تقدر عليه، أو أنك تخجل من القيام به، فإنك ومع أول إشارة للواقع تُدرك صدمته وأنك طردت من عالم من خيال.

(*) كاتب سوري.
- العمل الفني: الفنان علي الكفري.

الخيال هو من صناعة أفكارك، ولكن الواقع هو من صناعة أحداث تقع بغتة. ومن هنا يكون مفهوم البعض لمسألة الموت وما بعد الموت مفهوماً خيالياً بحتاً لا صلة له بالواقع لأنه لم يقع عليه. وهذه هي ذروة المشكلة من خوف هذا البعض من الموت إلى درجة الرعب، بل إلى درجة الموت رعباً. فكل ما يتخيله هذا البعض هو: ظلام قبر مهجور، والاستلقاء في حفرة أبدية تحت التراب. ويذهب الخيال بفريق متفائل من هذا البعض إلى تصوير الجنة وتصوير نفسه فيها، فهي عالم ممل لأن كل شيء موفور، ولا عمل سوى الطعام والشراب والجماع، أي أن الإنسان هناك يبلغ ذروة الشلل.

المفهومان ليس لهما أي صلة بالواقع لأنهما لم يقعا فيتخيّل المتخيل بأنهما وقعا وهو يعيشهما قبل أن تطأ قدمه القبر وقبل أن تتفتح عيناه في جنة. فالإنسان تتغير أفكاره من سنة إلى سنة، ومن عقد إلى عقد، وكذلك يتغير خياله لأن لكل مرحلة عمرية أفكارها وأحلامها وخيالها هذا كله خلال عمر قصير لا يتجاوز قرناً واحداً من الزمن وفي واقع حياتي مختلف عن أي واقع آخر فيما بعد الحياة الدنيا.

رحاب الخلود

يسعى الإنسان إلى الخلود بكل الوسائل حتى أنه في النهاية وكي لا يترك الأرض خالية من رائحته فإنه يتواصل في الزواج والتكاثر. إنه يضمن خلود رائحته في الأرض هذه الرائحة التي هي عزاؤه الوحيد في الجهود التي بذلها خلال رحلة عمره وذكرياته الحميمية في دفء العيش على سطح كوكب سحري بهي مدهش كهذا.

عندما يستصلح الأراضي ويقيم المشاريع الصناعية الكبرى ويبني الأرض، فإنه يقدم ذلك لورثته، وعند ذاك وإن كان لا يموت سعيداً ، بيد أنه يموت وبه شيء من طمأنينة، حتى هذه الموسيقى الرائعة التي تهدئ أعصابنا وتهذب نفوسنا فإن قائلها تركها لنا وليس لنفسه، وكان بوسعة أن يكتفي وحده بسماعها، لكنها الآن تنبض بروحه. وهذه الفنون والآداب تحرك نفوسنا وتدفعنا إلى اليقظة والحكمة والشروق ، أما نظرنا إلى عظمة الفن في رقص الباليه.

ترفع روح الحياة عن الإنسان كل دواعي الملل والضجر والعيش بوتيرة واحدة، وتحقق له التنوع والتجدد.

الإنسان يحب الحياة التي يعقد علاقات غاية في الحميمية فيها، ولذلك ينجب أطفالاً بسعادة ويعلمهم محبة الحياة.

لكن على الإنسان أن يقبل بفكرة الموت حتى يأخذ أشكالاً متجددة في اكتشافه لمختلف المراحل التي لها جمالياتها



وخصوصياتها، وحتى لايبقى يدور في فلك جامد واحد، عليه أن يرتفع إلى جنحَي المجهول لتأخذاه إلى أمكنة وأزمنة جديدة لم يرها أو يسمع بها من قبل، وكذلك حتى يدع فسحة لأبنائه ليمروا بتجربة الحياة القصيرة هذه. التراوح في المكان يبعث على الملل، فلو لبثنا هنا إلى الأبد لما ترددنا من البحث عن وسيلة تخفف عنا وطأة الملل. فليس بوسعك أن تمكث نصف مليون سنة مثلاً هنا على وتيرة واحدة، وكم من الأطفال ستنجب، لسوف تشعر عند ذاك بضياع، وأنك تسأل الخالق أن يتدخل ليبعث فيك تجدداً.

هناك أناس لسوف يأتون ويعيشون كل هذا الدفء والصقيع، كل هذا الهدوء والعنفوان معاً.

هؤلاء أيضاً سوف يأتون ويعودون، سوف تزداد أعداد الناس في السجل البشري، وأينما حلت هذه الحشود الكبرى سوف تحل معها البركة، هؤلاء سوف لن يشعروا بأي وحشة أينما حلّوا لأن التجمع والتآلف والتوادد يولّد السكينة في أفئدتهم. لذلك إن محبة الإنسان لهي أسمى علاقة ينبض بها القلب تجاه الروح الإنسانية المشتركة، دوما أبحث عن شخص حزين لتخفف شيئاً من حزنه، دوماً قدّم شيئاً يسر، دون أن تسبب ألما ولو للحظة واحدة لإنسان، إن محبة الإنسان هي من محبة الله. دوما أنظر إلى كل هؤلاء على

أنك أب وأخ وابن وعم وخال لهم مهما كانت أديانهم ولغاتهم وألوانهم، إنك لن تكون سعيداً إلا بقدر ما ينبض قلبك بحب كل هؤلاء.

الحرص على العيش بسلام شعور يلازم كل محبي الحياة الذين لديهم علاقات ثمينة في الحياة، ولذلك يتسامحون حتى مع أولئك الذين يسيئون إليهم حفاظاً على تلك العلاقات الثمينة كي لا يخسروها، أو يبتعدوا عنها، أما أولئك الذين لاارتباطات ثمينة ولا علاقات حميمية لديهم فيميلون إلى المغامرات لأن لا شيء يخسرونه.

هؤلاء لا تقلقهم فكرة الموت لأن الحياة ذاتها لا تعني لهم شيئاً، الحياة تقترن بوجود الآخر الذي أنت متعلق به منذ اللحظات الأولى التي يفتح فيها الإنسان عينيه ليرى العالم، ويغدو أحد سكنة الأرض، يحمل معه بذور الصراع مع ظلمات لا تنتهي بدءاً من ظلمة الروح ومروراً بظلمة الحياة إلى ظلمة القبر. يغريه كل ما هو غامض وسري ومجهول، فيكون دائم الرغبة والحاجة لاختراق المجهول وسبر أغواره. إذ أنه قدم من مكان مجهول، ويقيم في مكان مجهول لا يعرف شيئاً عنه، ويمضي نحو مصير مجهول كذلك. إنه مخلوق باحث في الظلمات عن اكتشاف سراج ما، مخلوق باحث في ظلمات نفسه عن نفسه.

عندما يتأمل الوجود في لحظات ما، يعتريه إحساس مرير بالضياع الكلي في مملكة الحياة المجهولة، يدرك حجم ضياعه وضعفه في عالم الحياة والأشياء الواسع، فتتوالد في كوامنه نزعات متناقضة، فهو أكثر الكائنات الحية تناقضاً، يمكن له أن يبلغ ذروة السلوك العدواني في الوقت الذي يبلغ فيه ذروة السلوك التسامحي، ذروة الرتابة وذروة الفوضى، ذروة التعقل في الوقت الذي يمارس فيه أقصى حالات الجنون، يمكن له أن يمارس الاغتيال في الوقت الذي يمارس فيه الإنجاب. ومن ناحية مختلفة، فعندما يشعر هذا الإنسان بأنه نضج تمام النضج للحياة فإنه بذات الوقت يدرك بأنه نضج تمام النضج للموت.

يمكن للإنسان أن يرتب أوراق نفسه، ويعتمد في جانب كبير من هذا الترتيب على أشكال الثقافة المتنوعة كي يكون أكثر انفتاحاً على الحياة، وأن يمنع نفسه التقوقع في دائرة مغلقة.

يعتمد الإنسان في بعض مراحل حياته على الخيال بحثاً عن نفسه في ظلمات نفسه، وبحثاً عن واقعه في ظلمات واقعه، إذ إنّ الخيال يبدي له في مواضع كثيرة ما تخفيه الحقيقة ويقدم له بذور واقع أبهي كان خافياً عليه. إنه كائن خيالي بالدرجة الأولى، وما به من خيال لهو أعلى مما به من واقع، وما يشغله من خيال لهو أكثر مما

يشغله من واقع، وهو يعقد آمالاً كبرى على الخيال أوسع مما يعقدها على الواقع، هذه الخيالية المشرقة تميز الكائن البشري عن بقية الكائنات الحياتية التي تشاركه السكن في الأرض.

ينظر هذا الإنسان إلى نفسه على أنه كائن مطارَد، ففي مرحلة المراهقة تطارده سلطة المغامرات، وما أن يتجاوز سنوات الرشد والبلوغ حتى يتنازع مع سلطات أكثر حدة: الايديولوجيا، الدين، الاقتصاد، المعرفة، السياسة.

كلما يدخل مرحلة جديدة من عمره تتبدى أمام روحه سلطة جديدة حتى ليبدو أمامه بأنه كائن مُطارَد منذ مهده وحتى لحده. عندما يولد يبكي خوفاً من الكوكب المجهول الذي أتى إليه، وعندما يموت يبكي حزناً على فراقه:

التقى عاشقان في الغسق تحت شجرة خوخ

قال لها: لن أتركك إلى الأبد

قالت: هل تعدني

قال: أعدك

قالت: هل تعدني أنك لن تتركني أموت.

نظر إليها، وفارت عيناه بالدموع.

مسودة العنف

ولكن الذي يثير الأسى هو أن يأتي هذا الإنسان فيمارس العنف بحق أخيه، يأتي فيسلبه حياته.

لأن الإنسان عند ذاك يبلغ مرحلة يشعر بها أن ممتلكات الكون كلها هي من ملكه ولا يحق لأحد أن يتنفس حتى نسمة هواء.

لعل اسم هولاكو يفرض ذاته بقوة في حديث كهذا، فهو مارس قتل نحو مليون إنسان وراح بشكل هرماً من الجثث، ويحيل نهر دجلة إلى دماء، ثم يذهب فيجلس في قصر المستعصم ويقول له مستهزئاً: سنسهر الليلة في قصرك يا مستعصم، مكافأتي لك ستكون مجزية، هل تستطيع أن تخمن، لكن قبل أن أمنحك المكافأة، هل تدلني على مخبأ الجواهر حيث الذهب والفضة والماس والأحجار الكريمة.. جواهر الخمسة قرون التي ازدهر فيها الحكم العباسي.

يشير المستعصم إلى مكانها، وعند ذاك يتناولها هولاكو ويقول للخليفة: ها أنا أملك العالم بسيفي وذهبي، وها هي الأرض ملك يميني، ومكافأتي هي قطع رأسك، وكان المستعصم قد سخر من هولاكو عندما قال بأنه «ممثل السماء على الأرض». وكان البطريارك /مكيخا / نفسه تدخل متوسطا للمستعصم أمام هولاكو، لكنه رفض وساطة البطريارك قائلاً له: إنني أريد الانتقام لأنه وصفني بالوغد، وكذلك أعلن التمرد علي واستهزأ بصفتي ممثل السماء

على الأرض. هذا الرجل الذي يظن بأنه يستمد حياته ويحقق ألوهيته بمقدار ما يعتدي على حياة الآخرين ويمتلك من أرض يستمر في فكرته فيذهب إلى الناصر يوسف حفيد صلاح الدين في حلب ويجتث رأسه بعد أن يخنقه بوضع لحمه في فمه، ثم يرفع رأسه على سن حربته ويطوف بها بين جنوده، ويقتل خمسين ألف شخص في هذه المدينة كذلك ويستولي عليها . ولعل تاريخ نيرون يعطي صورة عن هذه المقارنة، فقد تمكنت أمه أن تنصب ابنها المراهق البالغ من العمر ست عشرة سنة ليحكم الامبراطورية الرومانية، وما إن تمكن من الامبراطورية حتى بدأت نوازعه العدوانية في الظهور، فقتل ابن أخيه بالتبني برتانيكوس بن كلوديوس حتى لا ينازعه على العرش، ويبني علاقة غير شرعية مع بوباياسا بينا زوجة أحد المقربين إليه، وعندما تأتي أمه جريبينا فتوبخه على عدوانيته بحق ابن أخيه، وعلاقته الآثمة مع بوبايا، لا يتردد من قتلها كذلك، لأنه يريد أن يتخلص من كل شخص يمكن له أن يمارس عليه نفوذاً، فيستمر في عدوانيته حتى يقتل زوجته أوكتافيا، ويعلن زواجه من عشيقته بوبايا.

عندما بلغ هذا الرجل الثانية والعشرين كان قد تخلص من معظم مَنْ لهم صلة قربى به، وعند ذاك بدأت نوازعه العدوانية تظهر بأشكال مختلفة في محاولات يائسة لسلب الناس مواهبهم وإمكاناتهم وكفاءاتهم، ويظهر ميوله للتراث الفني الهلليسيني وللمباريات الرياضية والمسرح الروماني، فيشارك فعلياً في المباريات الإغريقية التي تقام في دلفي وأولمبيا ويفوز نيرون في ألف وثمان مئة مرة بالمرتبة الأولى. ثم بنى قصراً هائلاً أسماه/البيت الذهبي/ ملأه بالتحف وروائع النحت الإغريقي، ووضع تمثالاً هائلاً له بطول ١٢٠ قدماً. كانت السنوات تزيده عنفاً حتى توصل إلى حرق إمبراطوريته، وقد قام بنشب الحريق الهائل ثم عاد إلى قصره، أمسك بقيثارة وصار يغني عن/طروادة تحترق/. ولكن روما لم تحترق كلها، فقام بعد أيام باشتعال الجزء المتبقي من إمبراطوريته فامتدت النيران هذه المرة إلى معظم الأحياء. في تلك اللحظات ترك إمبراطوريته المحروقة وتوّج عنفه بحق نفسه، وهو ينتحر بشكل مأساوي منشداً قصيدة/ أوديب في المنفى/، يغرز الخنجر في عنقه ويردد نشيد العنف الأخير : قرينتي وأمي وأبي قد دفعوا بي إلى حتفي، يالي من فنان عظيم يلقى حتفه.

العنف لا يقتصر على زمان ومكان وأمة وشكل، إنه يأخذ أشكالاً مختلفة. كان كاليغولا يقول: ليس هناك قدر متفهم ، لذا أختار أن ألعب دور القدر. إنني ألبس

الوجه الغبي الغامض لإله محترف. يمكن لأي إنسان أن يلعب الدور الرئيسي في الكوميديا الإلهية ويصبح إلهاً. كل ما يحتاج إليه هو أن يقسي قلبه. وكان يقول مدافعاً عن نزعته العدوانية: إنها الحقيقة، كوني لا أحترم الحياة الإنسانية أكثر مما أحترم حياتي الخاصة، وإذا كنت أجد القتل سهلاً، فما ذلك إلا لأن الموت سهل بالنسبة لي. وينتهي في أواخر حياته إلى أن يخنق عشيقته كايزونيا تتويجا لنزعته وهو ينظر إليها في المرآة تتحول إلى جثة، ولكنه يلقى العنف ذاته من الناس الذين يقعون عليه ضرباً حتى يلقى حتفه.

حتى نموذج هتلر لم يملك إلا أن يتوج عنفه بحق أقرب الناس إليه ثم بحق نفسه. كان يدافع عن نزعته العدوانية شارحاً: الجماهير كالمرأة تريد أن يسيطر عليها رجل قوي لا رجل ضعيف، ولهذا فإنها تحب الحاكم القوي لا الحاكم المتضرع المتوسل، وهي في أعماقها تكون أكثر اقتناعاً بالنظرية التي لا تتسامح مع الخصوم. فهو شديد الثقة بأفكاره ويريد أن تسري على كافة شرائح الناس بمختلف ثقافاتهم ومقاماتهم ومواقعهم ولذلك يأمر أن تذهب توجهاته هذه حتى إلى طلبة المدارس في الصفوف الأولية فيوجه المعلمين إلى أن: هدف التربية ألا يؤكد الفرد ذاته، وأن الطفل في المدرسة ينبغي أن يتعلم الصمت، أن يكون صامتاً ليس فحسب عندما يوجه إليه اللوم، بل عليه أن يتعلم أيضاً إذا دعت الضرورة أن يتحمل الظلم بصمت.

يدور الإنسان في دوامتي الشر المتمثل في الجانب الأبرز منه في الحروب الفردية والجماعية، والخير المتمثل في محاولة إعادة بناء ما تم تدميره في الإنسان والأرض. فالموسيقى جاء بها الإنسان لتخفف من الآلام التي سببها الإنسان لنفسه، وكذلك الفنون والآداب، وفي العلاج العضوي يطور الإنسان السلمي أدواته مع تطور وسائل العنف التي يقوم بها الإنسان السلبي، فعندما يتطور الخنجر إلى رشاش يقابله تطور الكشف الحسي إلى الإيكو غرافي. كل ما استطاع الإنسان أن يأتي به من منجزات تقنية كانت إلى جانب ما يأتي به من منجزات في ألوان العنف.

فكرة الموت

كان أمير المؤمنين المنصور ذات ليلة نائماً فانتبه مرعوباً، ثم عاود النوم ففزع مرة أخرى، وعاد للنوم، لكنه فزع مرة ثالثة. ويروي الربيع أنه قال: يا ربيع. قلت: لبيك يا أمير، قال: لقد رأيت في منامي عجباً. قال: ما رأيت جعلني الله فداءك. قال: رأيت كأن آتياً أتاني فهينم بشيء لم أفهمه.

فانتبهت فزعاً، ثم عاودتُ النوم، فعاودني يقول ذلك الشيء، ثم عاودني بقوله حتى فهمته وحفظته وهو :

كأني بهذا القصر قد باد أهله

وعُرّي منه أهله ومنازله

وصار رئيسُ القوم من بعد بهجة

إلى جدث تبنى عليه جنادله

وما أحسبني يا ربيع إلا وقد حانت وفاتي، وحضر أجلي، ومالي غير ربي. قم فاجعل لي غسلاً، ففعلتُ، فقام واغتسل وصلى ركعتين، وقال : أنا عازم على الحج فهيّء لنا آلة الحج . فخرج وخرجنا حتى انتهى إلى الكوفة ونزل النجف، فأقام أياماً، ثم أمر بالرحيل، فتقدمت نوابه وجنده. وبقيت أنا وهو بالقصر، وشاكريته بالباب. فقال: يا ربيع جئني بفحمة من المطبخ ، فجئته، فقال لي : اخرج وكن مع دابتي حتى أخرج. فلما خرج وركب رجعتُ إلى المكان كأني أطلب شيئاً، فوجدته قد كتب على الحائط بالفحمة:

المرءُ يهوى أن يعيش وطولُ عيشٍ قد يضرُّهْ

تفنى لذاذاتُه ويبقى بعد حلُو العيش مُرُّهْ

وتصرف الأيام حتى ما يرى شيئاً يسرُّهْ

كم شامتٍ بيَ إنْ هلكتُ وقائلٍ لله دَرُّهْ

وحقيقة الأمر أن الموت هو يقظة من نوم الحياة، لأن ما بعد الحياة هو أكثر صفاءً وأكثر جمالاً إلى درجة أن الإنسان ذاته يكون في هيئة أقوى وأجمل وأنظر حتى يستطيع استقبال يقظة الموت بقوة، وعند ذاك سينتبه بأنه كان نائماً وأن الحياة التي ظنها مليئة بالحيوية وكان خائفاً من فراقها تحولت إلى منام بالنسبة لحقيقة اليقظة الكبرى، والإنسان لا يلمس تلك اليقظة الكبرى إلا إذا مرّ بالموت حتى يُعاد تشكيله ويكون في هيئة يقظة، تؤهله ليعرف الحقائق الكبرى عن حقيقته كإنسان . ثمة حديث نبوي يقول: «الناس نيام، فإذا ماتوا انتبهوا ». إن اللحظات الأولى للموت تنبهك بأنك كنتَ نائماً ، فتدرك بأن نومك في ذلك النوم الطويل كان نوم النوم، مثل أن تحلمَ حلماً في حلم وعند ذاك يُقال لك: «فكشفنا عنك غطاءك فبصرك اليوم حديد» . ومرة أخرى فإنك تكتشف بأنك لم تكن نائماً فحسب، بل كنت متغطياً كذلك بغطاء. لقد كنت تفترش الأرض متغطياً بالسماء وهذا الغطاء كان يحميك أذى الكواكب الأخرى وما عليها، لقد كنت في فراش آمناً من أي خطر خارجي لأن غطاء السماء سوف يدفع أي قادم إليك بجاذبية معاكسة لولاها لتساقط عليك الأذى من الكواكب الأعلى من فراشك هذا.

عندما مات ابن الجوزي أوصى أن يُكتب على قبره:

يا كثير العفو عمن

كثر الذنب لديه

جاءك المذنب يرجو

الصفح عن جرم يديه

أنا ضيف وجزاء

الضيف إحسان إليه

❖ ❖ ❖

هنا سأقف أمام بعض التجارب الشخصية لكبار الكتاب في العالم الذين كانت لهم تجارب مختلفة مع الحياة والموت وكتبوا بصدق وعمق سواء عن تعلقهم بالحياة أو عن رغبتهم في التخلص منها. يقول فرانز كافكا في مذكراته:/إن خير ما كتبته له دوافعه في قابليتي لأن أستطيع الموت مسروراً وفي جميع هذه المقاطع الجيدة المتسمة بالإقناع القوي، كان المقصود على الدوام شخصاً يموت ويجد أن الموت صعب، وأنه ظلم، أو على الأقل نوع من القسوة يقع عليه مما يجعل ذلك في رأيي على الأقل يؤثر في القارئ. أما بالنسبة لي، أنا الذي أعتقد أني سأكون مسروراً على سرير الموت، فإن مثل هذه الأوصاف لا تشكل أكثر من لعبة خطيرة خفيفة، لهذا السبب أستغل بدقة انتباه القارئ المركز على الموت، فأنا في حالة فكرية تفوقه صفاء وأحسب أنه سيشكو على سرير الموت، أما أنا فشكواي ستكون والحالة هذه أكمل شكوى ممكنة لأنها لن تنفجر في فجاءة الشكوى الواقعية، بل ستتم في جو من الجمال والصفاء/. فترى حضور الموت طاغياً في كل مؤلفات هذا الكاتب الموت الذي دائماً يأتي حاملاً الخلاص للأشخاص الذين بلغوا اليأس ولم تعد لديهم ذرة أمل في أن يعيشوا لحظة واحدة ولننظر إلى تصويره البارع في كتابة مشهد الانتحار لشخصية غريغوار سمسا الذي نهض ذات صباح وقد رأى نفسه وقد تحول إلى حشرة ضخمة في رواية /المسخ/ : / والآن؟.سأل غريغوار نفسه وهو ينظر في الظلمة حوله وللحال اكتشف أنه لم يعد بإمكانه التحرك إطلاقاً. لم يفاجئه ذلك، بل بدا من غير الطبيعي أنه كان قادراً حتى الآن فعلاً على دفع نفسه على هذه السيقان الصغيرة الرفيعة. وأحس من جهة ثانية بارتياح نسبي. كان يشعر بالألم في كل أنحاء جسده، لكن بدا له أنه يذوي ويذوي تدريجياً وسوف يذهب في النهاية كلياً، وظل في هذه الحال من التفكير الفارغ والأمن حتى وقعت ساعة البرج معلنة الثالثة صباحاً وظل يرى أن كل شيء خارج النافذة كان قد بدا يزداد ضوءاً ثم دون موافقته غطس رأسه على الأرض وتجدلت من منخريه آخر أنفاسه الضعيفة/. وفي مثل هذه الأوضاع فإن كل يوم يمر لا يقدم فيه المرء على الانتحار يشكل ألماً بالغاً في نفسه، وكافكا نفسه

يقول: / لقد عانيت طوال حياتي وأنا أتهرب من الانتحار /. في حين نرى كاتباً بحجم غابرييل غارسيا ماركيز- الحاصل على جائزة نوبل للآداب - يتعلق بالحياة كل التعلق ويحبها كل الحب ويعقد عليها كل آماله يقول حتى عندما يضطر لوضع موت شخصية فإنه يصرخ ويهرع من طاولة الكتابة، وعندما تراه زوجته / مرسيدس/ شاحباً هارعاً من الكتابة وتسأله عن السبب، يجيب بذعر: / لقد قتلت الكولونيل/ يقول ماركيز الممتلئ بحب الحياة: / إنني أرفض أن أقدم أبطالي وأدعهم يتطورون كي يموتوا فقط، إنني لا أقدمهم من أجل هذا الغرض، إنهم يتطورون كي يعيشوا، لكن يظهر الموت المقيت ويفسد كل شيء. لا أحد يموت سعيداً حتى أن معظم الناس لا يموتون وقد استبد بهم الخوف، بل إنهم يموتون بالأحرى وقد استبد بهم الغضب والاستياءواستاؤوا أشد الاستياء لكونهم يجب أن يموتوا. وقد تبينت لي دائماً الحقيقة التالية: عندما يموت إنسان عزيز فإن الشعور الرئيس الذي يحس به أهل المتوفى هو شعور الغضب والاستياء إذ أن موت إنسان هو خسارة لا يمكن تعويضها إطلاقاً/. ويضيف ماركيز واصفاً تعلقه الشديد بالحياة:/ إن الحياة هي أفضل ما وجد على الإطلاق، إن الموت بالنسبة لي هو النهاية، إنه أكبر مصيدة على الإطلاق/. وكذلك نرى هذا الحب الجارف لدى ألبير كامو الذي بقوة حبه لحياته دافع عن حق الآخرين في الحياة وقد أدان الإعدام قائلاً:/ عندما يبارك الأسقف حكم الإعدام، يكون في رأيي قد خرج عن دينه وعن معتقده/واصطدم مع سلطات بلاده عندما أدانها في احتلال الجزائر. كامو الذي أحب الحياة بعمق وكتب يصف حبه الجارف لها بعمق. يصف كامو حبه للحياة:/ الموت بالنسبة لي باب مغلق، إنه مغامرة فظيعة، كل ما يقترح عليّ يسعى إلى أن يخفف عن الإنسان وطأة حياته وأمام الطيران الثقيل للطيور الكبيرة، إن فيّ من الشباب ما لا يمكنني معه أن أتكلم عن الموت، لكن يخيل إلى أنه إذا كان عليّ أن أفعل ذلك، فإنما هنا سأجد الكلمة المضبوطة التي تعبر بين الهول والصمت عن اليقين الواعي لموت بلا أمل. لا بد أن هذا هو الشباب، هذا الاختلاء القاسي مع الموت، هذا الخوف الجسماني للحيوان الذي يحب الشمس:/. ليس بوسع المرء أن يحرص على حياة الآخرين أيضاً قبل أن يكون حريصاً قبل ذلك على حياته والذي يمقت الحياة ويرنو نحو الموت يدعو الآخرين أيضاً إلى هذا الموت. يشرح هاينرش فون كلايست سبب كراهيته للحياة وحبه للموت قائلاً في رسالة إلى أخته أولريكه بتاريخ ٢٦ أكتوبر ١٨٠٣:/ عزيزتي.. إن ما سأكتبه إليك قد يكلفك حياتك، ولكني لابد.. لابد.. لا بد أن أكتبه

إليك لقد تناولت في باريس عملي على قدر ما تم فيه، وراجعته ورفضته، ثم مزقته. والآن انتهى كل شيء. إن السماء تحرمني من الشهرة، من أعظم نعمة في الدنيا. ولهذا فإنني ألقي إليها كالطفل العنيد بكل النعم الأخرى، ولهذا فإنني ألقي بنفسي إليه، هو الموت الجميل على أرض المعارك. إنني أبتهج بالتفكير في القبر ذي العظمة اللانهائية/. مع هاينرش ندخل إلى تفاصيل عالم شخص بالغ العبقرية مجبول الحساسية والتوتر والآلام الكبرى، إنه لا يرى مخرجاً من كل تلك الاضطرابات إلا بالموت وهو يكتب عن الأوتار الأكثر حساسية في هذا الأمر، أعني جوهر العلاقة بين الإنسان والحياة. كلايست وهو يحاول أن يقدم مفهومه هذا يقدم لنفسه قناعة كاملة عن جدوى هذا المفهوم ويدعو الآخرين أن يشاركوه هذا المفهوم حتى أنه في المناسبات السعيدة يقول للعروسين مثلاً: أتمنى لكما موتاً سعيداً. كتأكيد على انسجامه التام مع مفهومه يتوسل كلايست بإلحاح إلى (كارولين فون شيلر) لتقبل أن تكون شريكته في الانتحار بيد أنها ترفض هذا العرض، وترفض متعة تلقي رصاصة الموت كما يقول لها، ولا تتردد من أن تنفصل عن صداقته لأنها مولعة بحب الحياة. ويلجأ كلايست إلى صديقه (روهلة) قائلاً:/هناك فكرة لا تنارق ذهني، وهي أنه لنا أن نقوم مرة أخرى بعمل مشترك فهلم، ولنقم بعمل حسن ونموت معه، نموت إحدى ميتاتنا التي تُعد بالملايين التي متناها، والتي سنموتها بعد، وأن الأمر ليشبه خروجنا من غرفة ودخولنا في أخرى/. ولكن روهلة أيضاً يرفض ذلك ويبتعد عنه لأنه شديد التعلق بالحياة. يكتب كلايست في رسالة إلى إحدى الصديقات العزيزات لديه:/ فلتهب لك السماء موتاً فيه شطر من البهجة والمرح اللذين لا يوصفان، واللذين يوجدان في موتي، وهذه هي أكثر الأماني التي أستطيع أن أتمناها لك حرارة وعمقاً/. ويصف كلايست لحظات موته قائلاً:

الآن أيهذا الخلود أصبحت لي كلك

فأنت تنفذ بشعاعك من خلال

العصابة على عيني

مرسلاً بهاء الشمس المتضاعفة آلاف

الأضعاف

لقد نبت لي جناحان على كاهلي

وها هي ذي روحي تحلق في مجالات

الأثير الساكن

وهي ترى مدينة الميناء اللاهية تغوص

كسفينة تخطفها نسائم الريح

وكذلك تتوارى عني كل حياة

غائبة في الغسق

أما الآن فما زلت أميّز الألوان والأشكال

والآن أخلف كل ضباب تحتي.

إن ما يدفع كلايست إلى الموت هو هذا الألم الذي يستوطن روحه فيشعر بأنه فقد كل شيء بشكل مطلق، ولم تعد الحياة تحمل إليه غير المأساة. إنه ينشد الخلاص في الموت، ولأنه لا يريد الاستسلام إليه مرغماً أو مهزوماً كما ينهزم الجنود في الحروب الخاسرة أو يستسلمون، فإنه يقوم بالاستعدادات للرحيل الأخير ويريد أن يصطحب معه مَنْ يحب. وإذا نظرنا في رسائله سنعثر على حجم الألم الهائل الذي يعيشه لحظة بلحظة. يقول:/ لقد أصاب الجرح روحي حتى لأكاد أقول إنني حين أخرج أنفي من النافذة يؤلمني ضوء النهار الذي يلتمع في وجهي/. ولكنه في النهاية يرى المرأة التي أصاب الجرح روحها كذلك فتقبل أن تشاركه الانتحار وهي امرأة أصيبت بداء السرطان ويئست من الشفاء، فيتخيل كلايست لحظة إطلاق الرصاص عليها سيكون/ ضريحها أحب من أسرّة كل الامبراطورات في العالم/. ثم يكتب رسالته الأخيرة إلى أخته:/ إلى أولريكه فون كلايست

إلى صاحبة العصمة، لا يمكنني أن أموت قبل أن أتصالح راضياً تماماً على نحو ما أنا الآن مع الدنيا كلها، وبالتالي وقبل كل شيء آخر معك يا أولريكة يا أعز الناس عندي. دعيني أرجع عن التعبير القاسي الذي ضمنته خطابي إلى آل كلايست.. لقد فعلت، لا أقول أقصى ما يمكن أن تفعله أخت، بل أقول أقصى ما يمكن أن يفعله إنسان لإنقاذي. والواقع أنه لم تعد في الدنيا وسيلة لمساعدتي، والآن أقول لك وداعاً ولعل السماء تمنحك ميتة فيها نصف ما في ميتتي من الفرحة والبشاشة التي لا سبيل إلى التعبير عنها. هذه هي أخلص وأحب أمنية أستطيع أن أتمناها لك/.

أخوك هاينرش

شتيمينجس- قرب بوتسدام

صباح يوم موتي

ثم ينشد كلايست نشيد الموت الأخير في حياته وهو يخاطب هذه المرأة التي وضعت يدها بيده:

فهي وانتصبي صامدة مثلما تنتصب القبة

لأن كلاً يريد أن يهد لبناتها

وقدمي هامتك كحجر البناء الأخير

إلى بروق الآلهة وناديها : فلتصيبي

ودعي النفس تتصدع حتى القدمين

ما دامت نفحة من ملاط وحجر

متماسكة في هذا الصدر الفتي.

في الواقع فإن اللجوء إلى الانتحار كوسيلة للخروج من الحياة هو قديم في التاريخ البشري فنقف أمام أسماء لا معة انتهت إلى الانتحار مثل شاؤول الملك –

وشمشون- وأخيتوفل القائد. أما أثينا فقد أدخل سقراط إليها الانتحار عندما جرع السم، كما أن الوقائع المؤلة دفعت بعض أهالي روما إلى الانتحار وأبرزهم:/ سنيكا- وبروتس = وكاتون/. وفي أفريقيا عُرف الانتحار عن طريقة قبيلة / الويو/ التي كانت تجبر المعتدي على الشرف على الانتحار رغماً عنه. أما في أمريكا الوسطى فكان يقضي موت الحاكم أن تنتحر زوجاته وجواريه، وفي أمريكا الشمالية كان الخدم ينتحرون فور موت سيدهم تعبيراً عن إخلاصهم الشديد له وكانوا يُدفنون معه في ذات اليوم وذات المقبرة. أما في الشرق الأقصى فقد عُرف الانتحار في الهند حيث تثبت الأرملة إخلاصها لزوجها بالانتحار في أثناء مراسم دفنه. ولكن جاءت الأديان لتبين بأن الإنسان كائن حر وله استقلاليته وخصوصيته، وقد حررت هذه الأديان من عبودية الإنسان مهما كان موقعه في المجتمع ومهما كان لونه.

ينتحر الإنسان عندما يبلغ ذروة مرحلة اليأس من أن الحياة لن تقدم له شيئاً يخفف من معاناته، عندها تنطفئ آخر قبسة من قبسات الأمل في نفسه فينتحر وكله أمل بأن هذا الانتحار هو العمل المجدي الوحيد الذي يرفع عنه كل ذاك الألم الروحي، وربما كل تلك الاحراجات التي يواجهها في المجتمع وهو حي. يقدم هذا الإنسان اليائس على عمله وهو مؤمن بحميمية الحياة، ولكنه إيمان سلبي يرى فيه الحياة قد تخلت عنه في محنته، فيكون رده على هذا التخلي بأن يرفض الحياة التي وهبت له ويعيدها بطريقة مزدرية. وعلى النقيض منه يمكن أن نرى إنساناً تحققت له أمنياته في الحياة بنعمة المال والجاه والنسل، بيد أن هذا الشخص ينتابه يأس عميق من أن الحياة بدت في نظره هشة فارغة لم تعد تحمل جديداً، لقد أخذ كل شيء من الحياة ورأى كل شيء واكتشف كل شيء. فيشعر أمام هذه النظرة بأن الحياة تخلو من المسرات والأسرار الكبرى التي تستحق أن ينتظر الإنسان ليكتشفها، إنها في أرقى مراحل توهجها ليست أكثر من وبيع بارد من الضجر. نحن أمام شخصين نقيضين، أحدهما في ذروة الحرمان واليأس، وثانيهما في ذروة البذخ والحيوية، ولكن كلاهما يلتقيان أمام فكرة واحدة ويسلمان بها.

إشراقة الحياة

مع بدايات تشكل الوعي، يتشكل الشعور الأعمق بالموت في الذات البشرية، وما يعزز هذا الشعور هو رؤية موت/ الآخر/ باستمرار، ومن ثنائية الحي والميت تولد نزعات مختلفة لدى / أنا / الحي. فمحاولة الاستنساخ تقود في النهاية إلى سعي الإنسان إلى شكل ولو أولي للخلود، والطبيب الذي يجهد طوال الوقت لينقذ حياة مريض يشعر بسعادة عندما ينجح في

ذلك، لكن صورة الموت تتراءى أمامه عندما يفشل في مهمته، فلا يتردد أن يتخيل نفسه ميتاً بدل المريض الميت الممدد أمامه. فيخرج مستاء من غرفة العلاج وعلى وجهه الحزن والأسى. ويمكن أن تتطور العلاقة بين الطبيب ومريضه فيشعر الطبيب بألم عندما يتألم مريضه، ويشعر برضى عندما يكون مريضه في سكينة. هذه العلاقة يمكن أن تتوالد بكثرة بين أطباء الروح ومرضاهم، فترى الطبيب يسهر طوال الليل مضطرباً عندما يتحسس أن مريضه مضطرب في ركن آخر.

تأتي نداءات المعرفة بمختلف أجناسها وتوجهاتها للناس كافة لترسخ في نفوسهم ثقافة الحرص على الحياة، فإن حرص الفرد على حياته وتمسكه بها وأحبها، سيولد لديه حرص على حياة الآخر. ولا تتوقف هذه النداءات عند النداءات فقط بل تتجاوزها إلى تحريم الأذى إلى النفس أو إلى الآخر أو إلى أشكال الحياة الأخرى مهما كانت درجة الأذى، فلا يجوز لك أن توجه شتيمة إلى نفسك أو إلى الآخر أو إلى الحياة. وحتى في ذروة المظالم والقسوة فلا تبيح لك الشرائع أن تنهي حياتك بيدك، أو تنهي حياتك وحياة الآخرين بيدك وقد بلغت عليك المظالم ذروتها. فترى الشرع ينهى ذاك اليائس في دائه إلى أن ينهي حياته بيده تخلصاً من الآلام، وينهى الآخر من أن يحقنه كما يُشاع/ حقنة الموت/. والواقع فإن القتل للذات أو للآخر يخلو من أي شكل من أشكال الرحمة. فإن حب الحياة من شأنه أن يحصّن ضد كل ألوان اليأس، كما أن بغض الحياة من شأنه أن يغلق كل نوافذ الشمس على المرء ليقعد في قبو مظلم. فرجل بلغ به اليأس مبلغاً دفعه إلى نهر ليغرق فيه، وبغتة وقع نظره على شخص يغرق في ذاك النهر، هل سيخطر له أن ينقذه من ذاك الغرق أم يرمي نفسه إليه قائلاً: ها أنذا ألتحق بك يا صديقي. ورجل سعيد يمضي يوم عطلته الأسبوعية مع عائلته في نزهة بين خضرة وماء، وبغتة رأى طفلاً يغرق في النهر، هل سيتطلع إليه وكأن شيئاً لم يكن أم أنه سيهرع لإنقاذه من الغرق. والطبيب الماهر كلما كان ممتلئاً بالحياة فإنه بقوة حبه للحياة سيبذل ما بوسعه لإنقاذ حياة مرضاه.

يبقى للموت سواده الدائم على مر الزمن، الموت حدث أبدي يتعرض له الإنسان عبر التاريخ البشري، لكن الحياة المفعمة بالعمل والحب هي كفاح مستمر في مواجهة الموت وفي مواجهة فكرة الموت. ليس بالضرورة أن يجهد الموت تفكيرنا ويعشعش في المخيلة، المهم أن نقاوم كافة أشكال الموت وننصر على إشراقة الحياة.

١٣٥

القصة القصيرة الفلسطينية: المخيم باعتباره موعداً مالحاً مع زمن مالح

حسن حميد (*)

-1-

اظن ان وهماً قرُ في الأذهان لدى النقاد والمثقفين والعامة، وبنسب متفاوتة، أن نشأة الأدب الفلسطيني تعود إلى نشأة الكفاح المسلح وظهوراته البادية في النصف الثاني من الستينيات. وإن كان هناك من أدب فلسطيني فإن وجوده يعود إلى حالات فردية متقطعة لا إلى مجتمعية أدبية تمثلها اجيالٌ ادبيةٌ بعضُها اخذ بتجارب بعض، وان النار التي جمرّت الأدب الفلسطيني واستدعته، إنما هي ذراع الفلسطينية المقاومة. ويضيفون بأن المجتمع المقاوم الذي أوجده الفلسطينيون في مخرهم، وقواعدهم، وخنادقهم وأحراشهم هو من استدعى وجود مجتمع أدبي

(*) أديب وقاص وناقد فلسطيني.

- العمل الفني: الفنان أنور الرجبي.

يمثله أدباء، وشعراء، وكتّاب وكتب، وصحف، ونشرات دورية. وإذاعات. لأن الفلسطينيين وعوا على نحو مبكر أن ما من أحد يعبر عن الوجه الآخر لفعل المقاومة مثل الكلمة، وقيل أيضاً إنه لولا وجود المجتمع الفلسطيني المقاوم لما وجد الأدب المقاوم أيضاً. بقولة أخرى، رأوا بأن مرآة الأدب الفلسطيني ظهوراً وموجودية كانت الذراع المقاومة، فهي التي قدّمت الكتابة الفلسطينية كفعل موازٍ للفعل المقاوم نفسه.

والحق أن هذا محض وهم، وإن كان لا يخلو من بعض الصوابية فهي صوابية لا تماشي منطق التاريخ، ولا منطق الواقع الحقيقي الذي عاشه أهل فلسطين، ذلك لأن مثل هذه الآراء هي اقتطاع تعسفي من امتدادية الزمن الفلسطيني المتصل جداً بعقلين حيويين هما: العقل المصري، والعقل الشامي من جهة، ثم هي، أي الآراء السابقة، اقتطاع تعسفي جزئي من حقيقة التاريخ الفلسطيني نفسه من جهة ثانية، كدتُ أقول اقتطاع جائر من امتدادية الحياة الفلسطينية؛ اقتطاع وفّر الضوءَ، والظهورَ، والحديثَ للأدب الفلسطيني المكتوب في فترة الستينيات دون النظر إلى الأدب الفلسطيني الذي كتب في فترات زمنية سابقة على هذا التاريخ بحوالي قرن من الزمن، وذلك للأسباب التالية:

أولاً: لقد ارتضى الكثير من النقاد، نقاد الأدب، الحديث عن الأدب الفلسطيني المكتوب في الستينيات، في داخل الوطن الفلسطيني (اميل حبيبي) وفي خارجه كـ(غسان كنفاني، وسميرة عزام) وذلك لقناعتهم بأن دورهم النقدي المطلوب الآن، ومن حيث الأولويات، أن يؤيدوا هذا الأدب الذي يتحدث عن وجوه المقاومة والممانعة وطيوفهما معاً، وأن سرعة الأحداث الفلسطينية وتلاحقها، وكثرة الأعمال الأدبية الصادرة عن الأدباء الفلسطينيين والعرب معاً.. تأييداً للفعل المقاوم، والروح الوطنية الجديدة.. هما من جعل نقاد الأدب يلاحقون النصوص الفلسطينية الجديدة ويتتبعونها بالحظوة والتأييد. وأن المهمة الوطنية المطلوبة منهم في هذه الفترة هي تسليط الضوء على هذا الأدب دون البحث في جذوره، أو البحث عن ما سبقه من تجارب حتى وإن كانت مقاومة في معانيها ودلالاتها ورؤاها.

ثانياً: لا توجد دراسات معمّقة تستقصي تاريخية الأدب الفلسطيني نشأةً، وموضوعات، وأعلاماً، اكتفى النقاد والمثقفون والقراء بهذا الزاد الإبداعي الذي أنتجه كتّاب فلسطين وشعراؤهم في الستينيات، وكأنهم بذلك توافقوا على أن البداية الحقيقية، والنشأة الرسمية للأدب الفلسطيني وجدتا مع وجود المقاومة.

ثالثاً: لقد احتفى نقاد الأدب العرب والمثقفون والقراء، والمنابر، ودور النشر،



والمهرجانات بالأدب الذي كتبه الفلسطينيون في الستينيات والسبعينيات باعتباره أدبًا مقاومًا فيه عافية وحيوية وحضور هي أشبه بالجدر العازلة ما بين زمن النكسة الحزيرانية 1967، وزمن الفدائي الذي راح يرى صورته في النصوص أولاً، ثم في مدونة النقد الأدبي ثانيًا.

هذه الأسباب الثلاثة، هي التي زرعت في الأذهان وهمًا بأن الأدب الفلسطيني ذو نشأة مشتقة من نشأة المقاومة الفلسطينية المشدودة إلى عقد الستينيات، وهذا ليس صحيحًا البتة، وذلك للأسباب التالية:

أولاً: لا يمكن قراءة تاريخية الأدب الفلسطيني خاصة، والحياة الفلسطينية عامة من دون قراءة معمّقة لصلتها بما أنتجه عقلان على درجة كبيرة من التميز والإبداع هما العقل المصري، والعقل الشامي، لأن هذين العقلين ينحدران من سلالتي نور على درجة هائلة من الأهمية والتأثير في تاريخ الحضارات البشرية، عنيتُ السلالة الفرعونية أولاً، ثم السلالة الفينيقية ثانيًا.. فتاريخية الأدب الفلسطيني تعود في النشأة والانتساب والإبداع إلى نشأة الأدب في هذين الأقنومين المكانيين الباذخين في العطاء والتثمير، عنيتُ مصر والشام، ولا أظن أن الشاعر الفلسطيني الأول تأخر في قول قصيدته الأولى عن الشاعر المصري الأول أو الشاعر الشامي الأول، ذلك لأن

التأثيرات، والظروف، والأحوال، ومزاج النفس البشرية كلُّها تكاد تكون متشابهة في هذا المحيط المكاني، كدتُ أقول في هذا المحيط الثقافي. إذ ليس من المعقول البتة أن تكون القصيدة، أو النصوص بعامة مزدهرة في مصر والشام.. ومتخلفة في فلسطين التي تقع بين كفين مصرية وشامية احتضانًا وتأثيرًا وأخذًا وعطاءً، ومن يقرأ تاريخية الشعر الفلسطيني القديم، وأعني بالقديم القديمَ فعلاً أيام الفراعنة، وأيام مملكة أوغاريت يجد بأن الكثير من النصوص حول الخصب، والموت، والحرب، والبطولة كانت لا تغفل عن ذكر هذه الأقانيم الجغرافية الثلاثة، عنيتُ مصر والشام وفلسطين.. فالنصوص الفرعونية القديمة ملأى بأحاديث مجمرة عن المدن، والحياة، والخصب، والجمال الفلسطيني، كما توجد رسائل ونصوص تبيّن وحدة وجوه الحياة بين مصر وفلسطين، وكذلك هي النصوص القديمة المنقوشة شيًّا على النار في الرُّقم الشامية التي تتحدث عن وحدة الحياة، والمزاج، والمجتمع بين الشام وفلسطين. وإذا ما تقدم المرء في مطالعة مدونات التاريخ دنوًا من عصورنا الحديثة سيجد مؤيدات كثيرة تؤكد أن روح الإبداع والتميز والعطاء كانت واحدة في هذه المنطقة العربية. وهذا الأمر لا يؤيده الأدب فقط وإنما التراث الشعبي المشترك، والصناعات، وأعمال الزراعة وأدواتها، وأساليب التجارة، وأحوال العمران كافة.

لقد وُجد لدى الفلسطينيين روائيون قبل غسان كنفاني وإميل حبيبي، فهناك موسى الحسيني، ورواياته معروفة، وقد باتت مطبوعة ومتوافرة بين أيدي الناس، وهناك قصاصون قبل سميرة عزام ورشاد أبو شاور.. هناك خليل السكاكيني وخليل بيدس. وكذلك هناك شعراء قبل محمود درويش وسميح القاسم، هناك حنا أبو حنا، وعبد الكريم الكرمي (أبو سلمى)، ومطلق عبد الخالق، وعبد الرحيم محمود، وهناك مسرحيون فلسطينيون قبل معين بسيسو وتوفيق فياض.. هناك أبناء الجوزي بلند ونصري.. وهناك مسارح عرفتها القدس وعكا وحيفا ويافا جاءت إليها الفرق المسرحية المصرية والشامية منذ النصف الثاني للقرن التاسع عشر.

ثانيًا: لقد عرفت البلاد الفلسطينية معارف الترجمة ومعانيها في الثقافة والتواصل الحضاري في وقت مبكر جدًا على غيرها من البلاد العربية، وفي وقت مماثل أو مقارب للوقت الذي عرفته مصر والشام، وذلك لأن الكنيسة الشرقية نشرت مع حملاتها التبشيرية اللغة الروسية، فافتتحت مراكز تعليم اللغة الروسية في العديد من المدن الفلسطينية المعروفة، ومع انتشار هذه اللغة إلى جانب اللغات الإنكليزية والفرنسية والأرمنية وُجد

المترجمون من هذه اللغات إلى اللغة العربية، وبذلك تمّ نقل الآداب الروسية (على سبيل المثال) إلى اللغة العربية لأول مرة في فلسطين وليس في الشام أو مصر، فقد ترجمت أعمال بوشكين ودوستويفسكي، وتورغنيف، وغوغول لأول مرة إلى اللغة العربية في البلاد الفلسطينية وليس في غيرها من البلاد العربية لأمرين اثنين، **الأول:** بسبب الانتشار الواسع للغة الروسية، **والثاني:** بسبب المكافآت المجزية التي كانت تدفعها مجالس الكنائس الشرقية للمترجمين، إذْ غدت الترجمة من اللغة الروسية إلى اللغة العربية مكاناً ظليلاً للعمل.

ثالثاً: إن انتشار الصحافة الفلسطينية وكثرة أعدادها في المدن الرئيسة مثل القدس، وحيفا، ويافا، وعكا، والناصرة، وصفد.. كان سبباً مباشراً لتوليد النصوص الأدبية، الشأن في هذا هو الشأن نفسه في البلاد العربية الأخرى موضع المقارنة عنيتُ مصر والشام. فهذه الصحف والمجلات شجعت الكتّاب على كتابة القصص، والمسلسلات الحوارية وترجمتها من اللغات الأجنبية. ولم تكتف بتشجيع الشعراء وحدهم على الكتابة الشعرية، وبذلك وجد الكتّاب الفرصة سانحة أمامهم للظهور، والشهرة، وتعزيز مكانتهم الاعتبارية في المجتمع.

رابعاً: إن وجود الأماكن المقدسة، بعالميتها الإنسانية، فوق الأرض الفلسطينية مثل القدس، وبيت لحم، والناصرة جذب الكثير من المبدعين والفنانين والكتّاب الأجانب إلى هذه البقاع، فكان حضورهم مدعاة لاستنفار الأسئلة حول الإبداع بكل صوره وتجلياته بدءاً من الرسم والموسيقا ومروراً بالمسرح والغناء، ثم وصولاً إلى الشعر والرواية والقصة.

هذه الحال الناهضة على زخمها وخصبها وتاريخها، بسبب بيت المقدس كبقعة سحرية، جذبت إليها **علماء اللغة والفقه** واللاهوت الذين **ارتضوا الحياة في** جنباتها وأكنافها.. هي من جعلتهم يورّثون جرثومة الإبداع للآخرين من أبناء الأرض الفلسطينية أو أنهم هم من عزّز موجوديتها بما لهم من حضور ومكانة في المجتمع.

إذن، أخلص من هذه المقدمة الطويلة إلى القول، إن الأدب الفلسطيني ليس وليد نشأة حماسية أوجدتها الذراع المقاومة، وإنما هو أدب ذو نشأة تراكمية في الزمن والكيف والكم لم يخلُ منها زمن من الأزمان، وإن كان الظهور الحاسم للأدب الفلسطيني تجلّى مع تجليات الذراع المقاومة فإن هذا من دواعي الاعتزاز، ولكنه ليس سوى تجلٍ من تجليات مراحل أدبية سابقة في أزمانها، ونصوصها، وأعلامها، ورؤاها.

-2-

في هذا البحث، أعقد الحديث على موضوعة (المخيم) الفلسطيني وتجلياته في القصة القصيرة، باعتباره الوجه الأبرز في مرآة المنفى، وأعني بالمخيم الفسحة المكانية التي كانت مؤثثة اجتماعيـًا تحت أعمدة الخيم، كما أعني به البيوت القصديرية، والبيتونية اللاحقة في زمنها على مرحلة الخيم الكتانية، وأريد من البحث أن يكشف في مرآته عن المعاني الاجتماعية التي أوجدها (المخيم) المتوضعة على سلم القيم بين الحب والكراهية للمخيم، وبين الالتصاق به والنفور منه، وبين ديمومته ولحظويته!

إنني على قناعة بأن نصوص غسان كنفاني، ويحيى يخلف، ورشاد أبو شاور، ومحمد علي طه، وعبد الله تايه، ومحمد نفاع، وأميل حبيبي، ومحمود شقير، ووليد أبو بكر، ومحمود سيف الدين الإيراني، وخليل السواحري، ويوسف ضمرة، ومحمود موعد، وجمال حمدان، ويوسف جاد الحق، وجمال ناجي، ورسمي أبو علي.. الخ المكتوبة عن المخيمات جميعها تصلح لأن تكون مدونة لتاريخية المخيمات ونشأتها، فهي جميعـًا أشبه بالخزنات الملأى بالحزن الذي أوجدته المخيمات، ذلك لأن هذه المخيمات نالت من اللعنات ما لم ينله أي موضع مكاني في البشرية، ليس لأنها أصبحت بديلاً عن المكان الفلسطيني الطبيعي الذي وضعه التاريخ في إطار ذهبي مثلما يضع الفنانون لوحاتهم الغالية، وإنما لأن (المخيم) مكان ليس صالحـًا للعيش البشري، إنه مكان غير إنساني، مكان لا حدائق فيه ولا أعشاب، لا بساتين ولا ينابيع، لا طيور ولا أشجار، مكان قصي بعيد عن المدن والقرى، أرضه مشاع مهملة، أرض اختصها الله بالبوار واللعنات. إلفة بيوته التي يتكئ بعضها على بعضها الآخر.. إلفة كاذبة وخادعة لم توجدها اجتماعية الناس وإنما أحياز المكان الضيقة، وإلفة ناسه إلفة استثنائية، فهم أشبه، في اجتماعهم، بعش الدبابير.. كل واحد منهم لديه حزنه المسموم. خيام تبيت الليل وحيدةً لوذًا بأزقة أرصفتها البرد والرياح والثلوج، وبيوت بديلة عن الخيام مغلقة على أحزان ساكنيها، فضيلتها الوحيدة أنها ليست فضّاحة كالخيام.. فالبكاء والعويل والندب والتذكر الحزين يظلُّ مشبوحـًا معلقـًا على جدرانها.. آيته في الصباحات وجوه مغلقة كحلية اللون.. وصبايا يخرجن إلى المدارس بوجوه مستنفرة كأنهن أوز بري استبدَّ به غضب لا يحتمل.

لقد حظي المخيم بمساحة واسعة من مدونة السرد الفلسطيني، وذلك لأنه مثّل حدين في منتهى التناقض والتناكر، هما، **الأول**: أن المخيم مكان منفى، مكان مهمش مهمل، فيه أناس عاجزون عن الفعل،

تتعاورهم ظروف قاسية وعيوب اجتماعية، وتتعاون عليهم المصالح والمعطيات الدولية والأمراض. أناس ميزتهم الأساسية قلة الحيلة، وضعف المقدرة. **والثاني**: هو أن المخيم الفلسطيني قاعدة انطلاق لأيام أكثر إنسانية، ولحياة من الممكن أن تكون جميلة، ولرؤى وتصورات قد تصبح واقعاً. هذا التناكر والتفارق بين هذين الحدين هما من أوجد مقولتين واضحتين، **الأولى**: أن المخيم مكان مقدس من ناحية اجتماعية الناس (الغلابة) الذين خسروا كل شيء، التاريخ والجغرافية معاً. الناس الذين صار كل همهم أن يوفروا ضرورات الدوافع العضوية الأولى مثل المأكل، والمشرب، والمكان، والأمن. **والثانية**: رأت أن المخيم مكان طارئ مكروه ليس لأنه بديل شائه عن المكان الأصلي الطبيعي وحسب وإنما لأنه من غير المعقول إضفاء معاني القدسية والجمال عليه كي لا يتسرب الخدرُ إلى النفوس والهمم كالنعاس فيرتمي الناس في بلل الزمن المطلق. لذلك يجدقارئ القصة القصيرة الفلسطينية عبر نصوصها المتعددة والممتدة من مخيمات جنين وبلاطة وجباليا في الداخل الفلسطيني.. إلى مخيمات اليرموك وجرمانا والبقعة وصبرا وشاتيلا والرشيدية في خارجه.. أن معنى (الطارئ)، أو (الرحيل) هو معنى ليس لصيقاً بالبيوت وحدها وإنما هو لصيق بمزاج الفلسطيني الذي يسكن المخيمات نفسها. وقد نبهت قصص عديدة إلى أن هذه المخيمات محمولة على المعنى (الطارئ) و(الاستثناء) و(اللحظوية) و(الوقت المريض).. لأنها، أي المخيمات، أشبه بموعد مالح مع زمن مالح.. وأهميتها أنها محطة وقوف وانتظار في الزمن، لا قعود واستمهال.. وهذا جزء من الأهمية أما الجزء الثاني، فهو أنها ستصير أمكنة تُزار بعد عودة الفلسطينيين إلى بلادهم فلسطين.. تزار من قبلهم وقبل أحفادهم، وربما من قبل غيرهم أيضاً.. لكي يقول الزائرون.. هنا كان يسكن الفلسطينيون عندما هُجِّروا من وطنهم، أي أنها ستغدو أمكنة أثرية عتيقة، أثَّثها الفلسطينيون بالحزن والمكابدة بعيداً عن وطنهم رغم أنوفهم، فعاشوا فيها واقفين حزانى في المعنى والمبنى!

ولا يغفل الباحث عن رصد الكثير من معاني لحظوية السعادة التي يشعر بها الفلسطيني الذي يعود من منفاه المركب (من البلاد الغنية بنفطها، أو البلاد الغربية الغنية بعلومها) إلى المخيم، وقد ظفر بالمال أو الشهادة.. لا يغفل الباحث عن تذوق الطعوم السحرية التي بثّها قصاصو فلسطين في نصوصهم كي لا تصير الحياةُ كلُّها كتلة عذاب ومُرّ.

كما لا يضن الرائي في النصوص القصصية الفلسطينية بمعرفته بقدرات

القاص الفلسطيني وتنبهه إلى تعددية الشخوص داخل النصوص تارةً، أو داخل النص الواحد تارةً ثانية، فالنصوص القصصية الفلسطينية التي حبّرت أحزان الفلسطينيين وتتبعتهم وهم يؤسسون مقابرهم الأولى بميّتيهم الأول، وتواريخ مواليدهم بمواسم الفصول ومعاني الغياب.. لم تغفل عن تحبير طقوس الفرح المستنبطة كنجاح الأولاد، وزواج البنات، والشفاء من الأمراض، والعودات الغائمة من بلاد المهاجر. كما لم تغفل عن المغايرات التي أصابت النفوس بجرثومة الأمل مرة أخرى. فالطائر الذي شوته النار حتى صار حزنـًا تحت رماد.. من الممكن له أن يستنبت جلداً وريشاً جديدين لكي ينهض مرة أخرى. وقد تجلت معاني الأمل بالفعل مع أطفال المخيمات الذين شوتهم المدارس بعلومها، فصاروا يحلقون بها من أجل أن يظفروا بإجابات عن أسئلة المنفى، ثم تجلت معاني الأمل أكثر فأكثر مع حضور الذراع المقاومة.. التي غيّرت وجه الحياة في المخيمات فبعد أن كانت خزانات للحزن.. باتت مدارس للمثقفين والفدائيين، لذلك راح مكانان غير المخيم يكتظان بالفلسطينيين، **الأول**: هو القواعد الفدائية، **والثاني**: هو المقابر.. هذان المكانان لم يستقطبا الناس وحسب، وإنما صارا نقطة انطلاق ونقطة عودة وما بينهما راح الحلم الفلسطيني يتمرأى كالضوء.

وقد رأى القاص الفلسطيني، بعين شديدة الحساسية والنفوذ، أن المخيم الذي استولد القادة وربّاهم في فرن الحزن والمأساة والتذكّر، صار أشبه بإقطاعية لهؤلاء القادة، فنقد سلوكهم، وقد أصابته لوثة الانزياح بعيداً عن جادة الصواب بعدما تقيف القائد، وتكوكب بالمرافقين والمبشرين، فغدا في سلوكه شبيهـًا بالإقطاعي الذي يزور قراه.. يأتي بسيارة لا مثيل لها في القرى، وحوله مرافقون لا يملكهم غيره، ويسبقه مبشرون يحيطون الناس علمـًا بمقدمه.. لا بل إن حداثة الزمن جعلت من بعض القادة الذين استلبوا من مدنية المدن، ولوثة الكراسي والمقامات.. يرسلون الرسل والسفراء والمندوبين عنهم إلى المخيمات ليتحدثوا باسمهم، وليرموا للناس تحياتهم ومحبتهم. وللأسف انفتحت الصورة على فجائع وخيبات أكثر مرارة؛ أصحابها نفر من القادة.. الذين تخلوا عن (فوتيك) الفدائي، ولبسوا (سموكن) الرسميين، وتخلوا عن الأحذية المطاطية وانتعلوا أحذية النعل الصائتة. بعدها ضنوا على أهالي المخيمات بالمشاهدة الحية.. فأرسلوا إليهم أخبار جولاتهم وصورهم المنشورة في الصحف والمجلات.. مغايرة أوجدت تيارات فكرية عديدة تلتقي على مشتركات وتتداحم على نقائض، كما أوجدت تحزبات وطنية عديدة تنادي بأعلى الصوت جهراً بالأغلاط

والمخالفات حينًا، وحينًا عبر الإشارة إليها بالهمس الكتوم. جميعها راحت تنتقد الحالات والأدوار والمعطيات والنتائج التي مارسها بعض القادة جهلاً بالآخرين، أو استخفافًا بهم.. هذا الأمر جعل من المخيمات برلمانًا لا يتحدث فيه أبناء المدارس وخريجوها وحسب وإنما تتحدث فيه الفلاحات ممايزة ما بين الصدق والكذب، والوضوح والعماء، والحق والباطل.

وهو ما جعل القصص أيضًا تقبض على هذه المثالب وصورها وطيوفها العديدة لفتًا وتنبيهًا كي لا تصير ندوبًا في الجسد الاجتماعي من الصعب إزالتها. لهذه العلة طُرد العديد من كتاب القصة القصيرة من جنان بعض القادة والمسؤولين لأن القائد وصّفهم بالمارقين أصحاب العقول المريضة، والعيون الذئبية التي لا ترى إلا في الظلام. وبذلك التحق الكثير من كتّاب السرد بصف بعض الشعراء المطرودين قبلهم من جنة الرضا القيادي.

ولا أنكر على القاص الفلسطيني أنه تحلّى بفضيلة الصبر زمنًا طويلاً قبل أن يسمح للمثالب، والأغلاط، والسلوكيات الموجعة بالدخول إلى أبهاء النص، أي قبل أن تصبح مادة للموضوع القصصي، وذلك لقناعة جماعية، ووعي جماعي أيضًا.. بأن فتح الحساب مع الخسائر والهزائم والتصرفات الباهتة هو أمر سابق لأوانه كي لا تنال السوداوية من جمالية الفعل الفلسطيني المتنامي، وكي لا تكبر الدائرة الاجتماعية التي تنعى على الفلسطينيين بعضًا من قادتهم الذين استعجلوا استبدال طقوس النعم بطقوس التقشف، وطقوس الرسمي بطقوس الفدائي. ولكن حين طفح الكيل، وامتلأت دون الحياة الاجتماعية الفلسطينية بنقطة العذاب الأخيرة.. سوّغ القاص الفلسطيني لنفسه الخوض في نقد السلوكيات، والمواقف، والرؤى لأن أذاها ما عاد أذىً فرديًا، وإنما بات أذى جماعيًا له عقابيل جرارة بفواجعها وآلامها. لذلك.. من يقرأ تجارب القصاصين الفلسطينيين التي واكبت الكفاح المسلح سيجد أن عقدًا كاملاً من السنين مرّ والقاص الفلسطيني يعمل بمهمة خفير أو حارس للصحو، وهو الذي لم يكن بعيدًا عن رؤية ظهورات الفساد الأولى بحواسه الخمس. فيحيى يخلف في قصصه الأولى وعبر عقد من الزمن كان فدائي المخيم باديًا في قصصه بحضوره الزاهي، وكأنه كائن هبط إلى الأرض من كوكب آخر، ولعل هذا التوصيف لا يحتمل أية مبالغة من عنديات الكاتب لأن الفدائي كان بحق هو المطر الذي يسميه العرب بالغيث، فهو عاشق الموسيقا الجديدة الذي يطرب للريح وهي تصفر في سبطانة بندقيته المشرّعة بعدما كانت تصفُر في شبابته؛ رفيقته في التذكر والحنين. إن التبادلية هنا بين البندقية

(المعنى الجديد) والشبابة (المعنى القديم) هي التبادلية ذاتها التي تمت بين (التذكر والحنين للماضي) و(الفعل المقاوم الراهن)؛ أي أنها تبادلية المعنى والهدف بين الفعلين الماضي والمضارع.

وفدائي يحيى يخلف لا يستطيع المكث طويلاً في (بيروت) المدينة المغوية كي لا يعلق بأشراكها، لذلك فهو لا يستطيع رؤية (نورما) الجميلة بكامل استدارتها، ولا يعي مرامي كلامها كلّها، كما أنه لا يدرك سيلان أنوثتها كالماء رضًا وقبولاً به لأنه لا يريد من الحياة الهانئة أن تستغرقه، لذلك فهو يرضى بالاستعارات الجمالية التي سيشكلها عن (نورما) حين يصير وحيداً في خندقه أو مغارته، (نورما) التي تبتسم وتضحك وتضج بالحيوية والأنوثة لأن من هو في حضرتها معنى قد لا يستعاد مرة أخرى، لهذا فهي ترمي لطفها ومودتها في كف الفدائي.. لإدراكها بأنه كائن شقيق الغياب، إن لم يكن هو الغياب نفسه. هذا الفدائي، في قصص يحيى يخلف، هو من يتذكر مغارته وقاعدته في حمام المدينة وقد غمرته رغوة الصابون الكثيفة، فيستكثر على نفسه هذه النعم ويلومها لأن رفاقه لا يقاسمونه إياها. وهو الفدائي عينه الذي يشرب الشاي الغامق بعلبة السردين التي انتهى من التهام ما فيها قبل لحظات.. بعد أن نظفها بما تبقى لديه من لبّ رغيفه. وهو الفدائي ذاته الذي يجالس البحر ليلاً مناجياً موجاته لعل واحدة منها قادمة من خليج عكا أو حيفا.. أو غزة، إن غناءه الشجي ليلاً محاولة لتغليب النفس على المكاره وهي الرابخة في مكانها بينما هو الموج كالرياح يجول بين مدينة وأخرى.. حاملاً رسائل الشوق، والأنّات، والأخبار لمن منحهم اللّه موهبة الإدراك والفطنة والحدس.

يحيى يخلف لم ينتقد في قصصه الحال الفلسطينية التي مسّتها البيروقراطية أو المحسوبيات بعصا (سيراس) الساحرة الشريرة إلا بعد أن مرَّ عقد من زمن الثورة.وهو الذي عاش الحال الفلسطينية المقاومة بكل دقائقها وجزئياتها. لم يقف على المفاسد ومواطن العطب كتابة إلا عندما رأى الحيطان تميل. ورشاد أبو شاور قصاص الثورة ظلّ يفرح طويلاً بعودات الفدائي إلى المخيم، لأن في عوداته عودة الثائر الذي يغطي بحضوره مواجع الحياة وفقرها إنه معنى الخصب الذي يحيل بوار المخيمات إلى معانٍ شديدة الخضرة والحبور. وقد ظلّت عودات الفدائي للمخيم، في قصصه، قابضة على دهشتها وأسرها الجميلين؛ هذا الفدائي الذي شوت وجهه الشموس حتى غدا شبيهاً بأرغفة الخبز، الفدائي الذي استبدل قسوة الحياة في المغر والقواعد الفدائية بتلك الجلسات الطويلة الآمنة في المقاهي.. لأن (الفدائية) كحال جديدة

أجابت عن أسئلة كثيرة أرقت أبناء المخيمات وهم يحدسون بالآتي أملاً بالخلاص من الراهن، وهي التي صارت أشبه بالستارة التي أخفت خلفها عيوبًا وندوبًا عديدة.

رشاد أبو شاور الذي عاش حياته كلّها، ولا يزال، بإحساس الفدائي الذي لا زمن له سوى زمن المواجهة.. هو الآخر لم ينتقد ويقرع الأجراس منبهًا إلا عندما تأكد من أن النبت الشيطاني راح يتكاثر في الواقع الفلسطيني كالفطر المسموم. لذلك ما كانت من كف ترفع بوجه هذا الميلان سوى كف المخيم العارية باعتبار المخيم هو مرجعية الفلسطيني القانونية في التملك، والحظوة، والطهارة. لذلك لا يستغرب المرء أن يقول الناقد المنقب في النصوص القصصية الفلسطينية الناقدة إن عودات بعض القادة والمسؤولين الفلسطينيين إلى المخيمات هي أشبه بعملية (غسيل الأموال).. لأنهم يعودون إلى المخيمات لنوال الطهرية باعتبارها.. مطهرًا يعيدهم إلى الناس وأولانيات الوطنية بعد غياب طويل، وبعد استغراق مهين في ملذات مستبطنة.

ومحمد علي طه من قريته (كابول) في الجليل الأعلى داخل الوطن الفلسطيني المحتل، يشارك أهالي مخيم تل الزعتر مأساتهم وعذابهم ليس بعدِّ الشهداء والقبور، أو مشاركة الندّابات بالنواح والتفجع، وإنما بفتح بوابات السرد على بوابات الأمل حيث لا نعاة في صباحات المخيم على الرغم من الفاجعة التي تلفّ كلّ شيء، الأمل هو الروح الوحيدة التي تجول في صباحات المخيم عبر نداءات الولد عائد الميعاري على مناقيش الزعتر.. إن هذا النداء هو الجدار الذي يحجب فاجعة ما حدث عن النهارات المخيمية الولود..

ومن يعرف المخيمات الفلسطينية يدرك أنها مرت بمراحل معيشية واجتماعية عديدة بدءًا من حال الخيام الأولى وغرقها في المياه والوحول وطيرانها البعيد مع الرياح الشديدة في أيام الشتاء تاركة الأطفال تائهين في العراء لا موقظ لهم سوى اجتياح برك الماء لأسيجة الخيام التي تلاشت وذابت، أو عجزها عن مواجهة حرارة الشمس الحارقة صيفًا، ومرورًا بمرحلة بيوت القصدير والتوتياء التي لا جذور لها أو ركائز، بيوت لا شيء يرقد داخلها لا أخبار، ولا أصوات، ووصولاً إلى مرحلة البيوت البيتونية الصماء كالصخور. هذه المراحل المعيشية التي مرّت بها المخيمات الفلسطينية واكبتها مراحل الكتابة القصصية مواكبة شبيهة بها ليس من باب التجسيد لها، وإنما من حيث تطور

المعاني التي جسدتها في كل مرحلة. ففي زمن الخيام لا أحد ينتقد ظروف الحياة لأنها كلها رقعة انتقاد، ولا أحد يتوقف طويلاً عند مرحلة البيوت القصديرية لأن الحال انشغلت بالتحسينات الجديدة التي تمت فراحت القصص تزيدها لأنها تمثل تطورًا اجتماعيـًا يعي معاني العمران والمعيوشية ومتطلباتهما. وفي مرحلة إقامة البيوت البيتونية راح القصاص الفلسطيني يتخوّف من عتمة الزمن الطويلة التي لا تفصح عن فجر قادم.

هذان الخطان المتوازيان، خط الحياة المعيوشة في المخيم الفلسطيني بتلويناته المتعددة، وخط الكتابة القصصية التي تماشيه فنيـًا هما من أوجد تعددية الأزمنة عند الفلسطيني مثل (زمن الانتظار)، (زمن الإعاشة)، (زمن البرد)، (زمن الإهمال)، (زمن التذكر والحنين)، (زمن الحيرة المغلقة).. كما أنهما هما من أوجد التجسيدات القصصية الأولى المعنية بزرقة أقدام الأطفال، وكحلية ألوانهم، وتماهي الحدود بين العاقل والمجنون، والشرير والخيّر مادام الجميع واقعين في مربع العجز وقلة الحيلة، بعد ذلك تطورت موضوعة المخيم في القصة الفلسطينية فما عادت معنية بالأمراض والتشوهات الاجتماعية فقط، وإنما راحت تهتم بالمدارس، والشهادات، والأحلام، وسعة الأفق والرؤى الباحثة عن خلاص من فخ الحياة الاجتماعية القاسية.. وقد تجلى هذا التطور أكثر مع النشور الفدائي.. حيث اختلفت إيقاعات الجملة القصصية فصارت رشيقة جدًا بعدما تخففت من وطأة طولها المضني، وثقل القضايا الكبيرة التي تتناولها.

أقول هذا لأن الناقد أحسَّ بأن ارتباك الحياة في المخيمات الفلسطينية أدى إلى ارتباك الكثير من النصوص القصصية، بل أدّى إلى ارتباك تجارب قصصية كاملة، وذلك لأن القاص رضي بما رضيت به الذائقة الشعبية التي كان لديها قابلية استهواء عظيمة الشأن لقبول الفدائي مشهدًا وفعلاً ومعنى بعد الحزن الثقيل الذي أنتجته نكسة 1967، فاكتفى في نصوصه بالحدود الدنيا التي تجعل من الموضوع نصـًا أو قصة، دون أن يرتقي بهذه النصوص فنيـًا إلى الرُتب العليا، وذلك لأمرين اثنين:

الأول: إما لقناعته بأن زمنه لا يريد منه سوى توصيل الفكرة والمعنى للآخرين وإن وقع في مطبات الإيديولوجيا، وإما لأن وعيه الفني لم يتكامل بعد من أجل إنضاج نصوص قصصية علوقة بمعاني البقاء والديمومة.

والثاني: يعود إلى وجود إلحاح يومي على الكاتب الفلسطيني من أجل أن ينتج نصوصاً أدبية تتخطفها معاني المقاومة في الصحيفة، والمجلة، والإذاعة.. وذلك باعتباره فرداً اجتماعياً مقاوماً، مقاومتُهُ تتجلى في استمرارية الكتابة كوظيفة يومية مقاومة تدلل على وجوده الأدبي والإبداعي.

لقد أعاد الناقد الأدبي النظر في الكثير من النصوص القصصية الفلسطينية وبعين رائزة من أجل ترتيب التجارب القصصية من حيث الأهمية والجودة لا من حيث نبل الموضوع والوظيفة.. فألغى الكثير منها، وأيّد القليل، وقدح الكثير من التجارب وجلّدها حتى طال الأذى ورثة تلك النصوص والتجارب معاً. وقد تناسى الناقد أن القصة القصيرة، أو أي نص أدبي أو فني لا يمكن اقتلاعه من زمنه، ومناخه الاجتماعي، والروح الإعلامية (الدعائية) التي أحاطت به أو أنتجته، إذ لا تصدق استقلالية النص الأدبي، في مثل هذه الحال، عن ظروف إنتاجه. إن أية مقارنة عجلى بين نص قصصي مكتوب في أيام العمليات الفدائية في النصف الثاني من الستينيات وبداية السبعينيات، ونص مكتوب في النصف الثاني من الثمانينيات.. ستكون لصالح النص الثمانيني وذلك لأسباب في طالعها أن الكاتب الفلسطيني كان يكتب وهو في حالة الوقوف على قدم واحدة، أي أنه كان فدائياً في اقتحاماته الأدبية لينتج نصوصه المطلوبة بإلحاح من الجريدة المقاومة، والمجلة المقاومة، والإذاعة المقاومة، والمخيم المقاوم، والذات المقاومة أيضاً، وسبب تفضيل نص قصصي ثمانيني فنياً على نص ستيني أو سبعيني (مع الاحتفاظ بمبدأ عدم التعميم) لا تعود إلى أن وعي الكاتب الجديد صار أكثر عمقاً وتحليلاً، وإنما يعود إلى أن البرهة الزمنية الممنوحة للكاتب **الثمانيني** باتت موجتها أكثر طولاً واتساعاً هذا من جهة، ومن جهة ثانية لأنه ما عاد مسموحاً للكاتب الوريث لتلك التجارب أن يقع في الأغلاط التي وقع فيها سابقوه من الكتّاب الذين تفشت الإيديولوجيا والمباشرة والتقريرية والمبالغة في نصوصهم كبقع الزيت. وهناك أمر لا بدّ من قوله من أجل إنصاف الكاتب القصصي الفلسطيني في الستينيات والسبعينيات فحواه أن هذا القاص ما كان يوجه وعيه لجلو معاني الحياة في المخيمات ومتطلباتها والأدوار التي تلعبها في حياة الفلسطيني، لأن وعيه كان موجهاً بكليته نحو الفدائي الذاهب إلى العملية الفدائية، والفدائي العائد منها ناجياً أو شهيداً. بقولة أخرى لم يرَ الكاتب القصصي الفلسطيني المخيمات

كموضوعة وقد تطورت الحياة فيها عبر بؤر ومنابع غيّرت وجه المخيمات بحيث ما عادت أعشاشًا لخلق حزانى تلفّهم مأساة كبيرة لا يستطيعون الخروج منها، هذه البؤر والمنابع تجلّت في مدارس المخيمات التي غادرها مدرسوها التحاقًا بالعمل الفدائي، وهذا أمر ليس عاديًا أبدًا أن يرمي أستاذ المدرسة بدلته الأنيقة، وحذاءه اللامع، وربطة عنقه، وقميصه الأبيض، ويأخذ بديلاً عنها جميعًا بدلة الفوتيك الأخضر، وحذاء الفدائي المطاطي. بقولة أخرى، المدرسون، أساتذة المدارس، هم الذين جعلوا رُتبة الفدائي هي الأعلى في نظر أبناء المخيمات.. هؤلاء الذين سيتركون المدارس أيضًا، في فترة الستينيات والسبعينيات من أجل الالتحاق بالعمل الفدائي، وهؤلاء هم الذين سيعودون إلى المخيمات عبر أحد طريقين: إما استشهادًا بعودة أخيرة إلى الهجوع في المخيمات، وإما عودة بهيجة محمولة على حامل الاحتفاء بالفدائي لأنه مشروع خلاص لا بديل عنه.

البؤرة الأخرى، أو المنبع الآخر، هو المقبرة التي راحت تتسع كالمغر لتحتضن الكثيرين من أبناء المخيمات، فالمقبرة الفلسطينية، وهنا المفارقة، غدت رقعتها المكانية أكبر من الرقعة المكانية للمخيم نفسه. ولذلك دلالة لم يعرفها أي مكان بشري في العالم. هذه المقبرة التي أوجدت بوجودها، وكثرة الجنازات القادمة إليها، طقوسًا معيشية لأبناء المخيمات.. طقوسًا للحزن تبدأ من شيوع أخبار الشهداء، وتمر بالانتظار الطويل لقدومهم، ثم وصولاً إلى مراسم دفنهم، كما أوجدت، بسبب حضورها الطاغي في حياة الناس، طقوسًا جديدة للعمل بحيث غدت عشرات الأسر في المخيمات تعيش على كفّ المقابر، ذلك لأن البائعين الجوالين للأطعمة والأشربة اتخذوا من الطرق المؤدية إلى المقبرة، أو الساحات والأمكنة التي تحيط بها مراكز لعيشتهم لأن جلوس أبناء المخيمات ساعات طويلة في الممرات المؤدية إلى المقبرة، أو في محيطها، وأمام بواباتها.. جعلهم هم وصغارهم يطلبون الطعام والشراب شراء، بعدما استبدلت الأمهات أدوارهن من طاهيات إلى ندّابات في وقت الحزنة. لذلك.. نشطت الحال الاقتصادية ونمت قرب المقابر وفي أطرافها. وكذلك كانت الحال مع نشوء أمكنة العمل التي تعددت ورشها داخل المخيم الفلسطيني. هذه الحالات جميعها كانت بؤرة ومنبعًا جديدين في حياة أبناء المخيمات ذلك لأن المخيمات غدت أشبه بالنواعير التي تأخذ الماء من الأسفل إلى الأعلى في دورة متكاملة بحيث تتوه معالم الحدود ما بين الماء الصاعد والماء الهابط.

هذه المعاني الجديدة في المخيم ما كان بمقدور الكاتب الفلسطيني في زمن الانشغال بالفدائي الذاهب إلى الوطن المحتل والعائد منه.. أن يراها أو ينشغل بها، لأن المطلوب منه كان مشدوداً إلى نشور الفدائي وصعوده نحو القيمة الأعلى، عنيتُ تجسيد الوطن بالشهادة أو النصر.

بلى، كثيرة هي النصوص القصصية الضامرة فنيـًا التي كتبت عن المخيم الفلسطيني، والتي ليس فيها سوى نبل الموضوع، ولكن من العسف أن تُقرأ خارج منطقها الزمني الذي عاشته، وخارج وعي القاص الذي عاشه أيضـًا. ومع الإقرار بهذا الرأي والأخذ به.. فإنه من اليسير جداً أن ترى العين النقدية الرائية عشرات النصوص التي كتبها خليل السواحري، ومحمود شقير، ويحيى يخلف، ورشاد أبو شاور، وغسان كنفاني، ومحمد علي طه، ومحمد نفاع، وعبد الله تايه، وزكي العيلة.. وغيرهم عن المخيمات، التي ليس بمقدور كتّاب القصة الفلسطينية اليوم أن يكتبوها ليس لأن هؤلاء الكتّاب كتبوا عن موضوعات بكر أنتجتها حياة المخيم، أي لأنهم كانوا من أهل السبق التاريخي، وإنما لأن قصصهم كانت في منتهى الحذق والجمالية والمهارة.

لكل هذا ليس مستغربـًا أن تقف القصة القصيرة الفلسطينية عند المخيم الفلسطيني في مراحل تالية على عقدي الستينيات والسبعينيات لتجلو معانيه البادية والمستبطنة عبر موضوعات جديدة لم يلتفت إليها سابقـًا، أي بعد مرور زمن طويل على إقامته.. لأن انشغالها، أي القصة القصيرة، بما عداه بات قليل الوطء قليل الهجس. هذه النصوص القصصية هي التي جعلت المخيم يبدو بكل معانيه وتجلياته كمكانٍ استثنائي، وموضوعٍ استثنائيٍ.. وإن كان موعداً مالحـًا في زمنٍ مالحٍ.

❖ ❖ ❖

١٥٠

المدرسة الإبداعية (الرومانسية) في النقد الأدبي العربي

محمد عزام(*)

تلقى أدباؤنا ونقادنا العرب الرومانسية الغربية من مصدرين: فرنسي، وإنجليزي:

١ - التلقي العربي للرومانسية الفرنسية:

إذا كانت الرومانسية الأوروبية قد ظهرت نتيجة لصعود الطبقة البورجوازية، ونزعتها الفردية، واعتمادها على الثورة الصناعية، فإن عوامل عديدة مهدت للرومانسية العربية هي: استقبال الثقافة الأوروبية وعلى الخصوص الفرنسية.

(*) ناقد وأديب سوري، رحل عن عالمنا مؤخراً، وهذه الدراسة من آخر نتاجاته.

العمل الفني: الفنان زهير حسيب.

والاحتلال الأوروبي المباشر للبلدان العربية، وما آترع في النفوس من حزن مقيم، والملل من الشعر الإحيائي والرغبة في الخروج عليه. فجاءت الرومانسية أشد تمذهباً من الكلاسية الجديدة، وعملت على التحرر من القيود الكلاسية، فقد أعلن شوقي، الذي درس في فرنسا، التجديد في الشعر المسرحي، فنظم مسرحية (علي بك الكبير) عام ١٨٩٠، وترجم عن الشعر الفرنسي قصيدة (البحيرة) للامارتين، ونظم حكايات على أسلوب الشاعر الفرنسي لافونتين، وطالت الرغبة في التجديد حتى الشعراء المحافظين أمثال **حافظ إبراهيم** الشاعر الكلاسي فقال:

آن يا شعرُ أن نفكَّ قيوداً
قيّدتنا بها دعاةُ المُحالِ
فارفعوا هذه الكمائم عنّا
ودعونا نشمُّ ريحَ الشمال(١)

وممن استوعب الثقافة الفرنسية آنذاك **نجيب الحداد** (١٨٦٧ - ١٨٩٩)، **ومحمد حسين هيكل** (١٨٨٨ - ١٩٥٦)، **وقسطاكي الحمصي** (١٨٥٨ - ١٩٤١) الذي وضع كتابه النقدي المشهور (**منهل الوراد في علم الانتقاد**) قال فيه: «إني لم أزل منذ ستة عشر عاماً أتتبع سير هذا الفن الجليل، مكبّاً على مطالعة أئمته من الفرنسيين أصحاب الباع الطويل، حتى صار ذلك هوى النفس لا تنزع إلا إليه»(٢).

وممن استوعب الثقافة الفرنسية آنذاك **خليل مطران** (١٨٧٢ - ١٩٤٩) الذي تأثر بالمدرسة الفرنسية، وحاول أن يجمع بين القديم والجديد، وأن يجدد بهدوء، فنشر ديوانه (**ديوان الخليل**) عام ١٩٠٨، وقدم له بالدعوة إلى التجديد ونبذ التقليد، فقال: «إن خطة العرب في الشعر لا يجب حتماً أن تكون خطتنا، بل للعرب عصرهم ولنا عصرنا، ولهم آدابهم وأخلاقهم وحاجاتهم وعلومهم ولنا آدابنا وأخلاقنا وحاجاتنا وعلومنا»(٣).

وقد أدخل مطران الشعر القصصي إلى الأدب العربي الحديث، فنظم فيه قصائد: الجنين الشهيد، وفتاة الجبل الأسود، ونيرون، وحكاية عاشقين.. وهكذا جمع الخليل بين الكلاسية والرومانسية، وتتلمذ عليه من الرومانسيين: جماعة الديوان، وجماعة أبولو، وكل من قال بالتجديد من بعده. وقد اعترف أبو شادي باستفادته منه(٤).

وقد ثقف مطران الإنكليزية إلى جانب الفرنسية، وعرب منها بعض مسرحيات شكسبير (عطيل، وتاجر البندقية، وهاملت، وماكبث). وهذا ما جعل المسؤولين يسندون إليه إدارة الفرقة القومية للمسرح عام ١٩٣٥.

ومطران أحد روّاد التجديد الرومانسي العربي في القرن العشرين، وصاحب الدعوة الجريئة لإعادة النظر في بناء القصيدة العربية، إذ دعا إلى (الوحدة العضوية) في القصيدة، وأن تتماسك



الدعوة الجريئة لإعادة النظر في بناء القصيدة العربية، إذ دعا إلى (الوحدة العضوية) في القصيدة، وأن تتماسك أبياتها ببعضها بعضاً كما دعا إلى التجديد في مضمون الشعر. فقال في مقدمة الجزء الأول من ديوانه: «هذا **شعر عصري، وفخره أنه عصري**... هذا شعر ليس ناظمه بعبده، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد، ولو أنكر جاره وشاتم أخاه... بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته، وفي موضعه، وإلى جمال القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها».

وعلى الرغم من أن مطران قد جدّد في مضامين الشعر، فإنه حافظ على الديباجة العربية، **فملأ الدنان القديمة بخمرة جديدة**، وهو التجديد المضموني الذي سمحت به مرحلته الزمنية، في مطلع الرومانسية العربية التي جددت في المضمون قبل الشكل، لأن التجديد في الشكل أعتى وأصعب. فجمع مطران بذلك بين الرومانسية والكلاسية. ولكن الرومانسيين اللاحقين تجاوزوا موقعه هذا، فجددوا في الشكل الفني، إذ نوعوا الأوزان والقوافي في القصيدة الواحدة. كما فعلت جماعة (الديوان)، و(المهجر)، و(أبولو).

وهكذا كان مطران اتباعياً مجدداً، وإبداعياً (رومانسياً)، وكأنما هو الجسر الذي عبرت عليه الرومانسية إلى أدبنا

الحديث، ولا شك أن تجديده كان بفعل تأثره بالثقافة الفرنسية وما شهدته من معارك بين الكلاسيين والرومانسيين طوال القرن التاسع عشر (معركة هرناني، ومعركة السّيد وغيرهما). وهذا ما يؤكده محمد مندور الذي يقول: «لقد تشعبت الآراء في البحث عن مقومات شعر الخليل، فسماه البعض شاعراً إبداعياً أي رومانتيكياً، وسماه آخرون شاعر العصر... ومع ذلك فإن الإجماع يكاد ينعقد على أن خليل مطران يعتبر رائداً للمدرسة الجديدة في الشعر العربي المعاصر...

فمطران شاعر رومانتيكي أصيل يحاول أن يخفي تلك الرومانتيكية لشدة حساسيته وفرط محاسبته لنفسه»(٥). إذ لم يتمكن من الانعتاق من الاتباعية، فلم يجرؤ على مخالفة المحافظين بحكم طبيعته التي تؤثر المجاملة، وظروفه الخاصة في الهجرة والغربة والدين.

٢ - التلقي العربي للرومانسية الإنجليزية:

يبدو أن أثر الرومانسية الإنجليزية على أدبنا الحديث ونقدنا كان أبلغ وأعمق من أثر الرومانسية الفرنسية التي شغل بشعرها بعض الشعراء فحسب بينما طال التأثر بالرومانسية الإنجليزية الشعراء والنقاد...

ويبدو أن الرومانسية الإنجليزية لم تنتقل إلى أدبنا ونقدنا المعاصرين عبر الكتب وحدها، وإنما كان انتقالها عبر الشعر المترجم أيضاً، وعبر الاتصال بشعر الشعراء أكثر من الاتصال بنقدهم. ولعل الاتصال أو طرق انتقال المؤثرات الرومانسية الإنجليزية إلى أدبنا ونقدنا المعاصرين كانت عبر ثلاث قنوات هي: الترجمات، والمقالات، والكتب.

فقد بدأت **الترجمات** منذ العقد الأول من القرن العشرين، وكان أول اتصال بشعر الشعراء الرومانسيين **الإنجليز** عن طريق كتاب (**الذخيرة الذهبية**) الذي جمع فيها (**بالجريف**) عدداً كبيراً من القصائد للشعراء الرومانسيين الإنجليز. وكانت مقررة في دار المعلمين العليا بمصر، فدرسها المازني وشكري، واطلع عليها **العقاد** على الرغم من أنه لم يكن طالباً في دار المعلمين. كما اطلع عليها **أحمد زكي أبو شادي** الذي قلد قصيدة شلي (إلى قبرة) بقصيدة (العصفور) التي أعاد نشرها في كتابه (قطرة من يراع) عام ١٩١٠. ثم استمر تعريب الرومانسية طوال العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين، حيث بدأت المقالات والكتب عن الرومانسية تترى...

فقد أصدر محمد روحي الخالدي كتابه (تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفكتور هوغو) في عام ١٩٠٤

وأصدر المازني كتابه **(الشعر غاياته ووسائطه)** عام ١٩١٥ عرف فيه بالشعر ومكوناته وغاياته، معتمداً على الرومانسيين الغربيين: الإنجليزية هازلت في مقولته (الإنسان حيوان شعري)، وشلي في (دفاع عن الشعر)، والألماني شليجل، والفرنسي سانت بيف، وفي العام نفسه أصدر المازني كتابه (شعر حافظ) وهو مقالات كان قد نشرها في العام السابق في مجلة (عكاظ) هاجم فيها حافظاً بوصفه ممثلاً للكلاسيين، وأشاد بشكري بوصفه ممثلاً للرومانسيين الجدد، وحوى الكتاب من الهجوم اللاذع على شاعر النيل ما تمنّى المازني بعد ذلك أن يتناساه الناس (المازني - حصاد الهشيم ص١٥٥).

وفي عام ١٩٢١ أصدر العقاد والمازني الجزأين الأولين من كتابهما النقدي المشترك (الديوان) الذي أثار ضجة كبرى، وكان أكبر صفعة رومانسية للكلاسية الجديدة. وبياناً (مانيفستو) رومانسياً لمن جاء بعده. وقد هاجم العقاد فيه أحمد شوقي، وهاجم المازني فيه المنفلوطي وشكري، وقد أجمع النقاد على أن هذا الكتاب من أهم الكتب النقدية الرائدة. وقد كان له دوي في الحياة الأدبية شبيه بما كان لكتاب طه حسين (في الشعر الجاهلي).

وفي عام ١٩٢٣ أصدر **محمد حسين هيكل** كتابه **(ثورة الأدب)** جمع فيه مقالات كان قد نشرها، ذكر فيه أسماء نقاد فرنسيين. وقد أعلن الكتاب في الثورة على الكلاسية.

وفي عام ١٩٣٤ أصدر **أحمد زكي أبو شادي الطبعة الثانية من ديوانه (أنداء الفجر)** ضمنّه أشعاراً له، وثلاث مقالات نقدية هي: (شاعرية أبي شادي) لمصطفى السحرتي، و(شخصية أبي شادي ومميزات شعره) لعبد العزيز عتيق، و(مطران وأثره في شعر أبي شادي» لأبي شادي نفسه. وفي مقالة السحرتي أكثر من إشارة إلى الرومانسيين الإنجليز وهيامهم بالطبيعة، واهمية العاطفة والأخلاق لديهم، واهتمامهم بالأشياء الصغيرة، جرياً وراء وردزورث الذي كان يرى أن أحقر الأشياء تصلح للشعر. أما عتيق فيرى في مقالته أن أبا شادي يحيا بنفس طفل، وقلب شاعر وفكر فيلسوف. وهي صورة الشاعر الرومانسي. وأما مقالة أبي شادي نفسه فقد صرح فيها بانتمائه إلى الرومانسية الإنجليزية.

وفي عام ١٩٣٤ أصدر **أبو شادي ديوانه (الينبوع)** وصدره بمقدمة ذكر فيها الشاعر الإنجليزي الرومانسي كيتس. وفي العام نفسه أصدر أبو شادي أيضاً ديوانه (أنداء الفجر) **أصدر أبو شادي ديوانه (الينبوع)** وصدّره بمقدمة ذكر

فيها الشاعر الإنكليزي الرومانسي كيتس. وفي العام نفسه أصدر أبو شادي أيضاً ديوانه (أنداء الفجر) صدره السحرتي بمقدمة تحدث فيها عن التأمل وضرورته في الشعر، وعده من سمات كبار الشعراء. وفي عام ١٩٢٥ أصدر **أبو شادي ديوانه (فوق العباب)** صدّره بمقدمة تحدث فيها عن الصراع بين القديم والجديد في الشعر، واستشهد بشلي والرومانسيين.

٣ - الصراع بين الرومانسية والكلاسية:

لا شك أن تاريخ الصراع بين الرومانسية والكلاسية في شعرنا ونقدنا الحديثين هو تاريخ المذهب الرومانسي بمدارسه **الثلاث (الديوان، وأبولو، والرابطة القلمية** في المهجر الشمالي). فقد أسست هذه المدارس للرومانسية العربية، بعد أن اطلعت على ثقافات الغرب وآدابه آنذاك. فقد جاء في كلام (الرابطة القلمية) في المهجر الشمالي: «لسوء حظ آدابنا العربية أنها قصرت عن مجاراة الحياة لأجيال كثيرة فكان نصيبها الجمود والخمود، فقد مرت بنا قرون ونحن لا نجد نغمة نلحنها سوى نغمة القدماء، فإن تغزلنا فبلسان العيس، وإن ندبنا فبلسان باكي الأطلال والدمن، وإن هزتنا الحماسة طعنا بالهنداوي والقنا، وإن مدحنا أنزلنا الشمس عن عرشها، وكسفنا البدر، ووطئنا هام الثريا، ولجمنا أمواج البحر.. فآدابنا ليست إلا جثة بلا روح، لأنها تحاول تقليد القدماء، ناسية أن روح مصر وسورية ليست روح عدنان وقحطان واليمن أو بغداد أو غرناطة أو إشبيلية من ألف أو ألفي سنة» (مجلة الهلال - يوليه ١٩٢١).

من أجل ذلك ثار أدباء المهجر على القديم، ودعوا إلى التحرر من تقاليد الأدب ومبالغته، ومجدّوا العودة إلى الطبيعة، ونفروا من حياة المدينة، وقدسوا شريعة الحب، واتخذوا القلب هادياً وإماماً، وثاروا على الشكل، واهتموا بالمضمون، وحطموا القالب اللغوي العروضي، وحلقوا مع الخيال في آفاق قصية، وآثروا الحنين والكآبة والألم، وغمروا أدبهم بالرموز الصوفية.

وكثر تلامذتهم. فعمت الرومانسية أرجاء الوطن العربي الذي كانت بعض بلدانه تغالب الاستعمار، وتعيش المآسي التي تنزل بها، فلاءمت الرومانسية هذه الأجواء الكئيبة، وتفرعت اتجاهاتها، حيث ظهرت زهداً وتصوفاً وروحانية عند التيجاني يوسف بشير، وميلاً إلى الطفولة والمثالية والتحرر في شعر أبي القاسم الشابي، وبكاء في شعر أنور العطار، وانطواء في شعر محمود طه، وبساطة ريفية بدائية في شعر محمود حسن إسماعيل، وتقديساً للألم والعنف في شعر أبي شبكة..

ولا شك أن المذهب الرومانسي الجديد لم يجد قلوباً مفتوحة، ولا ضمائر مستجيبة، في بداياته، فالناس تحبّذ المألوف، ويدهشها الجديد الذي لم يمتلك بعد مساحة في الضمائر والقلوب، ولذلك يجابه بالعداء، وتتصدى له السهولة. وهكذا واجهت الرومانسية تحديات جمة من قبل الاتباعيين (الكلاسيين) والاتباعيين الجدد، وأنصار القديم في الشعر والنقد. وقد تحولت (المواجهة) بين الرومانسيين والكلاسيين (حرباً) طاحنة في رأي أبي شادي[6]. و(ثورة) لدى محمد حسين هيكل[7]. وانطلقت الرصاصات الأولى في هذه المعارك من ديوان (ضوء الفجر) لعبد الرحمن شكري الذي أصدره عام ١٩٠٩، و(خلاصة اليومية) للعقاد الذي أصدره عام ١٩١٢. فقد قال المازني عنهما: «بداية اقتحام المذهب الجديد للميدان، وفاتحة الصراع بينه وبين المذهب القديم (مذهب شوقي وحافظ وإضرابهما)»[8].

ثم جاءت المعركة الكبرى الفاصلة بكتاب **(الديوان) الذي وضعه العقاد والمازني، وحطما فيه «الأصنام» (ويعنيان بها: شوقي، وحافظ، وشكري، والمنفلوطي). كما أسهم أدباء (الرابطة القلمية) في المهجر في المعركة، ولا سيما ميخائيل نعيمة في كتابه النقدي (الغربال) الذي نعت فيه شعر المحافظين ونقدهم بـ«نقيق الضفادع». وأسهم أحمد زكي أبو شادي بما كان ينشره في مجلته (أبولو)** من آراء نقدية وقصائد شعرية رومانسية: «وإذا كان لمدرسة (أبولّو) جريرة أقضت مضاجع الفرديين المتصنّعين فهي تبشيرها بالمبادئ السابقة لخير الفن والفنانين، فقد أمت عبادة الأصنام، واحترمت شخصية كل شاعر، وعملت على إظهار روائع كل منهم... واحترمت النقاد، سواء كانوا لها أم عليها»[9].

وهكذا نجد المدرسة الرومانسية باتجاهاتها الثلاثة: (الديوان، والمهجر، وأبولّو) قد شكلت جبهة نقدية تنادي بالجديد، وتؤسس له، وتحارب القديم والمبتذل. يقول مصطفى السحرتي: «إن المحافظين قد شنوا حرباً شعواء على الشعراء الشباب المجددين، واستقبلوا بصيحات الغربان قصائد المجددين... وحملوا على شكري حملة غير شريفة. وها هم الآن يوجهون سهامهم إلى أبي شادي القوي المراس، وإلى غيره من الذين ينادون بالشخصية في الأدب وبالطلاقة والحرية»[10].

٤ - اتجاهات النقد الرومانسي العربي:

استقت المدارس الرومانسية العربية من الرومانسية الإنجليزية في الشعر والنقد: فقد أفاض شعراء مدرسة (الديوان) في الأخذ عن شلي، دون أن تعترف بفضله في

معظم الأحيان. وكان شلي عندها وعند جماعة (أبولو) هو نبي الحق والحرية. وقد نقل المازني في كتابه (الشعر: غاياته، ووسائله) عام ١٩١٥ فقرات كثيرة عن هازلت وشلي وغيرهما من النقاد الرومانسيين الإنجليز. وتدين المدارس الرومانسية العربية لشلي ديناً كبيراً، فقد نقلت أقواله وأشعاره إليها دون ردّها إلى مصادرها، ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر بيت شكري في قصيدته (عصفور الجنة) الذي اعتمدته مدرسة الديوان شعاراً لها:

ألا يــا طائر الفـــــردو

س إن الشعر وجـــدانُ

مأخوذ من قصيدة شلي (إلى قبرة). وكذلك وردت مقولات شلي في تعريف الشعر في كتاب (الغربال) لميخائيل نعيمة بألفاظها، إذ يقول: «الشعر سجل أسعد الدقائق في حياة أسمى العقول» وهو مأخوذ من شلي الذي يقول: «الشعر تسجيل لأفضل الساعات وأسعدها عند أفضل العقول وأسعدها». ويقول نعيمة: «الشعر يرفع النقاب عن جمال العالم الخفي، ويجعل الأشياء المألوفة تظهر غير مألوفة» وهو مأخوذ من شلي الذي يقول: «الشعر مرآة تحيل المشوّه جميلاً في تنظيمه الجديد للكون».

وقد اعتمد العقاد على كتاب شلي (دفاع عن الشعر) في مقدمته للجزء الثاني من ديوانه (وهج الظهيرة) ١٩١٧. وأعلن في كتابه (مطالعات في الكتب والحياة) تأثره بشلي. كما فتن أحمد زكي أبو شادي بشلي، فأورد في كتابه (قطرة من يراع) ١٩١٠ مقالات عن شلي، وكيتس، وبايرون، ووضع شلي في المرتبة الأعلى.

وعن طريق الترجمات عرف الشعراء العرب خارج مصر شلي الشاعر الرومانسي الإنجليزي، فقلده وحاكاه كل من الشاعر الرومانسي التونسي أبي القاسم الشابي، والشاعر الرومانسي السوداني التيجاني، وكلاهما يجهل أية لغة أجنبية، ومن الطريف أنهما ماتا - مثل معلميهما الرومانسيين الإنجليز - شابين. وإذا كانت آخر قصائد شلي هي (انتصار الحياة) فإن آخر قصائد الشابي هي أيضاً (إرادة الحياة) المستوحاة من قصيدة (أغنية إلى الرياح الغربية) لشلي.

لقد أخذت مدرسة (الديوان) من النقد الرومانسي الإنجليزي، ولعل دور الخيال، وتعريف الشعر والشاعر، هما أبرز ما أخذته. فشكري يذكر في أكثر من موضع في مقدمات دواوينه أنه مدين لشلي بالكثير، وأنه استوحى كثيراً من قصائده، كما تصيد شكري ما أخذه المازني من شعر شلي، ويذكر العقاد أن شكري هو أول من فرق بين الخيال والوهم. وقد بشرت

مدرسة الديوان بدور الخيال والوجدان لإنقاذ الشعر الحديث من الرتابة والتقريرية.

كما أخذ الشاعر الرومانسي المصري علي محمود طه عن شلي مفهومه للشاعر: فكلاهما يصعد بالشاعر إلى مرتبة النبوة، ومفهومه عن الخيال القادر على استشفاف روح الكون واستلهام خباياه التي يعجز العقل الواعي عن إدراكها، ومفهومه عن القصيدة التي هي تسجيل للحظة حلول الألوهية في البشر. وفي ديوانه (الملاح التائه) يصور علي محمود طه ميلاد الوحي في الشاعر، الميلاد الروحي لا الجسدي.

لكن النقاد الرومانسيين العرب لم يحاولوا أن يترجموا النقاد الإنجليز الرومانسيين، مكتفين بالرجوع إليهم، والاقتباس منهم، ولعلهم لم يحتاجوا للترجمة لمعرفتهم الوثيقة بالإنجليزية.

وهنا يحق لنا أن نتساءل: هل التزم النقاد الرومانسيون العرب بآراء معلميهم من الشعراء الإنجليز؟ أم أنهم خرجوا على تعاليمهم جملة أو تفصيلاً؟ وهل وضع الشعراء والنقاد العرب الرومانسيون في اعتبارهم خصوصية شخصياتهم ومجتمعاتهم العربية، فخرجوا على «نسخ الكربون التي يريد الغرب أن ينتج منها الكثير، فعرفوا ما لخصوصيتهم وأصالتهم وإبداعهم المميز من سمات؟

صحيح أن العرب كانوا يمرون، في مطلع القرن العشرين، بمرحلة تاريخية حرجة، ذلك أن القديم الموروث في الشعر ما يزال يشدهم إلى الماضي، والجديد المعاصر يجذبهم إلى المستقبل حيث التقدم والحضارة، ولكنه مرتبط بالأجنبي الذي يحتل بلدانهم عسكرياً، ويفرض عليهم ثقافته ولغته. وهكذا تمزقوا بين انتماءين: الموروث حيث «الأصالة» والجديد حيث «الغربة». وقد انتهى هذا الصدام الحضاري بين العرب والغرب عندما رحل الأجنبي، بوجهه البشع، وانسحبت جيوشه الاستعمارية، فخفقت الأعلام الوطنية على الأرض العربية، وأصبح اللقاء الحضاري بعيداً عن عقد النقص والدونية، على الرغم من أن هذا التواصل قد حدث أيضاً في ظل الانتدابات الأجنبية. **ومن المعروف أن المدارس الرومانسية العربية تتجلى في ثلاث مدارس هي: الديوان، وأبولو، والمهجر.**

١ - مدرسة الديوان:

كانت الحرب العالمية الأولى قد تركت سماتها على الحياة الأساسية والاجتماعية يأساً وحزناً وألماً. فأخذت هذه الموضوعات مكانها في رأس اهتمامات الأدباء والشعراء، فعكفوا على ذواتهم يستنطقون آلامهم حتى لقد نعت عبد الرحمن شكري الألم بـ (العبقري). وفي هذه الأجواء المكفهرة

ظهرت مدرسة (الديوان) التي سمت نفسها (مدرسة الشعر الجديد) مقابل شعر المدرسة الكلاسية الجديدة التي كان يمثلها شوقي وحافظ. فهاجمت هذين الشاعرين بوصفهما ممثلي الكلاسية السائدة. أما الشعر العربي القديم فلم تتعرض له، على الرغم من كونه كلاسياً. وهاجمت التقليد والاتباع، وأنكرت أن يصف الشاعر ما لا يجد في حياته، إذ لم يعد من معنى لوصف الناقة والأطلال في عصر السيارة والقطار.

وعلى الرغم من أن مدرسة (الديوان) تتألف من ثلاثة نقاد هم: العقاد، والمازني، وشكري، فإن العقاد والمازني هما اللذان وضعا (الديوان) سنة ١٩٢١ وهاجما فيه شوقي والمنفلوطي. وقد كان مقرراً للديوان أن يصدر في عشرة أجزاء. ولكنه صدر في جزأين أعيد طبعهما خلال شهرين. ولعلهما استنفدا رغبتهما في تحطيم «الأصنام» التي يعنيان بها شوقيا والمنفلوطي، وفي وضع القواعد التي ستكون (ميزان) الشعر الجديد، وفي التعبير عن المذهب الذي يدعوان إليه تعبيراً لا تنقصه حرارة الشباب واندفاعه، فقالا عن مذهبهما: «إنه مذهب إنساني مصري عربي، إنساني لأنه يترجم عن طبع الإنسان خالصاً من تقليد الصناعة المشوهة، ولأنه – من ناحية أخرى – ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة، ومصري لأن دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية، وعربي لأن لغته العربية»[11].

ومن المعروف أن أفراد (جماعة الديوان) حذقوا اللغة الإنجليزية وآدابها، فالمازني وشكري درساها مذ كانا طالبين في دار المعلمين العليا. وشكري سافر إلى انجلترا لمتابعة دراسته، وظل فيها فترة طويلة. والعقاد درسها بنفسه وبلغ فيها حداً لفت إليه الأنظار، ومن البديهي أن تترك هذه الثقافة الإنجليزية تأثيرها الواضح على هؤلاء الأدباء الذين يعترفون بتأثرهم بهذه الثقافة الغربية، أو بالأحرى بالرومانسية الإنجليزية: فالعقاد يؤكد أن (هازلت) هو إمام مدرستهم الرومانسية في النقد، وشكري يعترف صراحة بشاعري الرومانسية الإنجليزية: بايرون، وشلي. والعقاد يؤكد أن «من عجيب التوفيق أن يكون شكري من الإسكندرية، وأن يكون المازني من القاهرة، وأن أكون أنا من أسوان، ثم نلتقي على قدر واتفاق فيما قرأناه، وفيما نحب أن نقرأه»[12].

ولعل هذه الصداقة التي جمعت بين «الفرسان الثلاثة» هي مكوناتهم الثقافية الواحدة التي دفعتهم إلى تبني الرومانسية مذهباً أدبياً، ومنهجاً نقدياً، وهي التي وثقت بينهم أواصر الصداقة، فقد كانوا

يتدارسون كتبها، ويناقشونها، ويصلون إلى ما يجب أن يسيروا عليه، وما تنبغي إشاعته في النقد والأدب، وكان الاتفاق بين العقاد والمازني كاملاً في النقد فهما يكادان يكونان شخصية واحدة: فقد تشابها في الموضوعات التي طرقاها. فكلاهما سخط على المنفلوطي وشوقي وحافظ. أما شكري فقد حاول تطبيق المذهب الرومانسي في إبداعه الشعري.

وهكذا ظهرت (مدرسة الديوان) التي - كما يقول العقاد - عنها: «أوغلت في **القراءة الإنجليزية، ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي كما يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر. وهي على إيغالها في قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان والطليان والروس والإسبان واليونان واللاتين الأقدمين. ولعلها استفادت من النقد الإنجليزي فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى. ولا أخطيء إذا قلت إن (هازلت) هو إمام هذه المدرسة كلها في النقد، لأنه هو الذي هداها إلى معاني الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد**»[١٣].

ويقول العقاد عن شكري: «عرفت عبد الرحمن شكري قبل خمس وأربعين سنة، فلم أعرف قبله ولا بعده أحداً من شعرائنا وكتابنا أوسع منه اطلاعاً على أدب اللغة العربية وأدب اللغة الإنجليزية، وما يترجم إليها من اللغات الأخرى، ولا أذكر أنني حدثته عن كتاب قرأته إلا وجدت عنده علماً به وإحاطة بخير ما فيه. وكان يحدثنا أحياناً عن كتب لم نقرأها ولم نلتفت إليها»[١٤].

ويقول المازني عن شكري: لقد «فتح عيني على شكسبير، وبيرون وورد زورث، وكولردج، وهازلت، وكارليل، ولي هنت، وماكولي، وجوتيه، وشيلر، وهاينه، وريختر، وليسنج، وموليير، وراسين، وروسو، ومئات غيرهم من أعلام الأدب الغربي»[١٥].

ويقول العقاد عن المازني وشكري: «المازني كان يؤثر طريقة لي هنت L. Hunt، وهي أن يلف ويدور حول الموضوع، وينتهي به المطاف إلى موضوع آخر يستطرد إليه، إذ يبدأ الكتابة، ولا يدري كيف ينتهي، ولكنه مع ذلك يعطيك شيئاً. أما شكري فكانت قراءته للفلسفة أكثر من قراءته للأدب. وكان معجباً بآراء كولردج النقدية (وهو ناقد فلسفي ممتع، لأن كل ما كتبه في النقد كان محاضرات من تجاربه. وفلسفته هي فلسفة أحاديث. وهو مع ذلك شاعر وناقد) فكان شكري يعجب به أكثر من هازلت»[١٦].

وقد نقد المازني شعر حافظ في كتاب أصدره سماه (شعر حافظ)، وأوضح رأيه في الشعر عامة في كتاب آخر أصدره باسم

(الشعر: غاياته، ووسائله) قال فيه: «إن المرء إما أن يكون شاعراً أو لا يكون، ولا وسط هناك.. وإن الشعر ليس هو الوزن والقافية. وإن من أول خصائص الشعر قدرته على النقل. ولسنا نعني القدرة على التصوير بالألوان، بل تناول الأشياء بحيث يوقظ هذا التناول في نفس القارئ إحساساً تاماً قوياً بالشيء ويصلك به»[17].

ولعل سبب هجوم المازني على شكري هو اكتشاف شكري لسرقات المازني، فقد قال شكري: «وقد لفتني أديب إلى قصيدة المازني التي عنوانها (الشاعر المحتضر) اليائية التي نشرت في عكاظ، واتضح لنا أنها مأخوذة من قصيدة أودني للشاعر شلي الإنجليزي، كما لفتني أديب آخر إلى قصيدة المازني التي عنوانها (قبر الشعر) وهي منقولة عن هايني الشاعر الألماني. ولفتني آخر إلى قصيدة المازني (فتى في سياق الموت) وهي للشاعر هود الإنجليزي. ولفتني أيضاً أديب إلى قصيدة المازني التي عنوانها (الداعي المعبود) وهي منقولة عن الشاعر لويل الأمريكي، وقصيدة المازني التي عنوانها (الوردة الرسول) وهي للشاعر ولر الإنجليزي، وأشياء أخرى ليس هنا مكان إظهارها»[18].

ويبدو أن شلي كان الشاعر الإنجليزي الرومانسي المفضل عند شعرائنا الرومانسيين، وأنه تمتع بتأثير ملحوظ على لغة الشعر العربي الرومانسي وصوره وموضوعاته بين سنتي ١٩١٠ و ١٩٥٠، وأن شهرته في العالم العربي بلغت أعلى مستوى لها في الثلاثينيات، ثم أخذت صورته في الزوال مع التفسخ التدريجي للرومانسية العربية نفسها تحت تأثير عوامل متنوعة[19].

ولقد سُئل المازني عن الكتب التي أفادته فقال: «ديوان شلي الشاعر الإنجليزي، وديوان الشريف الرضي»[20]، وقد عرف شلي عندنا بالمجاهدة في سبيل تحرير روح الإنسان، وبالإشادة بالمثالية، وبالتعلق بالقيم والمثل العليا. وهو شاعر الحب والطهارة الصوفية. وقد ترجم له نظمي خليل كتابه (الذود عن الشعر) كما ترجم كثيراً من قصائده، وهو ثاني شاعر بعد شكسبير يترجم له الكثير إلى العربية(٢١). وقد فتنت به جماعة (أبولو). وهكذا يبدو تأثيره العميق في أول حركة تجديدية (الرومانسية) في شعرنا الحديث. وهكذا «تبوأ منابر الأدب فتية **لا عهد لهم بالجيل الماضي، نقلتهم التربية والمطالعة أجيالاً بعد جيلهم، فهم يشعرون شعور الشرقي، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربي. وهذا مزاج أول ما ظهر من ثمراته أن نزعت الأقلام إلى الاستقلال ورفع غشاوة الرياء، والتحرر من القيود الصناعية**»[22].

وقد طالب عباس محمود العقاد

(١٨٨٩ - ١٩٦٤) بمبدأ الصدق الشعوري في التعبير عن الحالة الشعرية. وهو مقياس رومانسي يعتبر فارقاً أساسياً بين المذهبين الكلاسي والرومانسي. وبأن يكون شعر الشاعر دليلاً على شخصية صاحبه، وعلى حياته أيضاً. وقد أدار نقده العنيف لشوقي على هذا المحور المستمد من قضية (الصدق الرومانسي) أو دلالة الإنتاج الفني على شخصية صاحبه، وهي مسألة مترتبة على الأصل الأساسي الرومانسي القائل بأن **(الشعر تعبير عن العواطف)**. وحين بحث العقاد في شعر شوقي عن بغيته هذه، ولم يجدها، اعتبر شعر شوقي كله مصنوعاً، وليس شعراً أصيلاً صادقاً. وخاطبه على تقصيره هذا بقوله: «**اعلم أيها الشاعر العظيم إن الشاعر هو من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها، وإن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه، وصلة الحياة به. وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع، وإنما همهم أن يتعاطفوا، ويودع أحسهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وما سمعه، وخلاصة ما استطابه أو كرهه، وإذا كان وكدك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد. ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك. وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان، فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس، وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه... وصفوة المحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره. فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس، فذلك شعر القشور والطلاء، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم، ونفحات الزهر إلى عنصر العطر، فذلك شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية**»[١٢].

وهذا النص يعتبر من أهم الوثائق النقدية، ففيه خلاصة لمعنى الشعر عند العقاد. وقد ثبت على هذا المعنى طوال حياته. والعناصر الأساسية فيه إنما هي عناصر رومانسية بالدرجة الأولى. فالشعر تعبير عن الإحساس، يكشف عن حقيقة الشيء، ولا يصف سماته السطحية. والشعر مجال للمشاركة الوجدانية. ومهمته توصيل صورة الشاعر إلى نفوس الآخرين

عن طريق الوسائل الفنية المحسوسة كالتجسيم والتشبيه.

وقد بدأ العقاد حملته القاسية على شوقي بتعداد مآخذه عليه، وهي: التفكك، والركاكة في الأسلوب الشعري، وفساد الذوق، والإحالة، والتقليد، والولع بالأعراض دون الجوهر، والسرقة، وتفاهة الحكمة، والجنوح للوصف الحسي، وعامية الروح، وعقم الأفكار، وذلك نتيجة تحليله لبعض قصائد شوقي.

فالتفكك «هو أن تكون القصيدة مجموعاً مبدداً من أبيات متفرقة، لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية. وليست هذه هي الوحدة المعنوية الصحيحة... إن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه، والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة القصيدة وأفسدها. فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل منها مقام جهاز من أجهزته، ولا يغني عنه غيره في موضعه إلا كما تغني الأذن عن العين، أو القدم عن الكف، أو القلب عن المعدة... ومتى طلبت هذه الوحدة المعنوية في الشعر فلم تجدها فاعلم أنه ألفاظ لا تنطوي على خاطر مفرد أو شعور كامل بالحياة»[٢٤].

وأما **الإحالة** وعقم الفكر فهي فساد المعنى، وهي ضروب، فمنها الاعتساف والشطط، ومنها المبالغة ومخالفة الحقائق، ومنها الخروج بالفكر عن المعقول، أو قلة جدواه وخلو مغزاه[٢٥]. ثم يضرب أمثلة لكل نوع من أنواع الإحالة في شعر شوقي.

وأما الناقد الثاني في جماعة الديوان فهو إبراهيم عبد القادر المازني (١٨٨٩ - ١٩٤٩) الذي تخرج في مدرسة المعلمين، بعد أن أتقن اللغة الإنجليزية، وأتيح له الاطلاع على الآداب الغربية، وعلى الخصوص الأدب الإنجليزي: فقرأ بيرون، ومارك توين، وشكسبير، وشعراء البحيرات: ورد زورث، وكولردج، وبراوننغ. واطلع على ما كتبه النقاد الغربيون: هازلت، وأرنولد، وماكولي، وسينتسبري، وما كتبه النقاد الاجتماعيون: لي هنت، وشارلز لام، وسويفت، وأديسون. وما كتبه الروائيون: والتر سكوت، وديكنز، وثاكري، كنجزلي. وأكثر ما تأثر به وأحبه شلي.

وقد جمع المازني مقالاته التي كتبها بين عامي ١٩١٣ و١٩١٤ في كتابه (حصاد الهشيم). ثم أصدر في عام ١٩١٥ كتيبه (شعر حافظ) هاجم فيه، من موقعه الرومانسي، شعر حافظ، بوصفه شاعراً كلاسياً، فرأى أن التقليد في الأدب يفقد الشاعر فضيلة الصدق، وأن على الشاعر أن يتصرف باللغة تصرف الوارث في إرثه،

فلا يجمد أمامها، بل يساير تطورها وحاجتها، وأن الأدب الحق هو الذي يصور الوجدان والأحاسيس، ويعطي صورة صادقة عن الحياة والناس، ولا يقيم وزناً للزخرف اللفظي، وإنما يوجه كل عنايته للمعنى..

وقد عقد المازني مقارنة بين شعر حافظ باعتباره ممثلاً للمذهب القديم، وشعر عبد الرحمن شكري باعتباره ممثلاً للمذهب الجديد، وانتهى إلى تناقضهما في الأغراض والأسلوب. ذلك أن المازني كرومانسي، يرغب أن يكون الشعر مطبوعاً، لا أثر فيه للتكلف أو الصنعة، وأن يستلهم الخيال الواسع، ويعمد إلى الابتكار والتجديد في المعاني والأساليب، وأن يكون تعبيراً عن نفسية صاحبه، مصوراً لآمال النفس البشرية وآلامها، ورسالة النفس الشاعرة، ووحي الطبيعة، فيقول المازني في الموازنة بين حافظ وشكري: «لا أحد أبلغ في إظهار فضل شكري والدلالة عليه وبيان ما للمذهب الجديد على القديم من المزية والحسن من الموازنة بين شاعر مطبوع مثل شكري، وآخر ممن ينظمون بالصنعة مثل حافظ بك إبراهيم.. حافظ رجل نشأ بين السيف والمدفع. من أجل ذلك ترى في شعره شيئاً من خشونة الجندي، وانتظام حركاته، واجتهاده، وضعف خياله، وعجزه عن الابتكار والاختراع والتفنن. وأما شكري فشاعر لا يصعد طرفه إلى أرفع من آمال النفس البشرية، وهو لا يبالغ كشوقي في تحبير شعره وتدبيجه، بل حسبه من الوشي والتطريز أن يسمعك صوت تدفق الدماء من جراح الفؤاد».

وقد أخذ المازني على حافظ ثقل الروح، والسرقة، وبرود الفكاهة، وجمود الخيال، والسخف، والبعد عن الغرض، وفساد الذوق والمعنى، وبرود العاطفة، والخطأ العلمي واللغوي والنحوي، ونظم العلم شعراً، والحشو، والتكرار. مستشهداً على ذلك بنماذج من شعر حافظ.

وقد أثار هذا النقد حافظاً ثورة دفعته إلى أن يكيد للمازني فيستخدم نفوذه عند حشمت باشا، ناظر المعارف آنذاك، لكي ينكل بالمازني، فينقله من المدرسة الثانوية التي كان يعمل بها إلى مدرسة دار العلوم، ليعلم مبادئ اللغة الإنجليزية للمبتدئين، مما دفع المازني إلى أن يستقيل من وظيفته الحكومية، ليعمل في الصحافة بعد ذلك طوال حياته[٣٦].

وفي عام ١٩١٥ أصدر المازني كتابه (الشعر: غاياته ووسائله). ورغم أن الكتيب لا يتجاوز الأربع والأربعين صفحة. فإنه اتسع لبسط نظريته الرومانسية في الشعر، حيث أكد المازني فيه أن الشعر ليس تصويراً، وإنما مجاله العواطف، وأن اللغة قاصرة بحيث يصبح لزاماً على الشعر أن

يلجأ إلى الرمز والإيحاء عن طريق الصور الشعرية أو الأنغام الموسيقية، وأن الهدف الأول للتجديد الشعري هو الصدق في الإحساس، والصدق في التعبير. والشعر عنده «خاطر لا يزال يجيش بالصدر حتى يجد مخرجاً ويصيب متنفساً». وهذا يعني أن الشعر شخصي، وغنائي، وتعبيري، وتنحصر وظيفته في التنفيس عن قائله، وأنه ليس عملاً إرادياً يختاره الشاعر، وأن الشعر الرومانسي ظل محصوراً في نطاق الغنائية المعبرة عن الذات.

وهكذا نجد المازني رومانسياً «**من رأسه إلى قدمه**»(٣٧). وذلك في نقده، وفي أدبه الإنشائي على السواء. فهو ثائر على التقاليد القديمة في فن الشعر، وهو يدعو إلى «المذهب الجديد»، ومفهومه للشعر مفهوم رومانسي بحت.

والفارس الثالث في (جماعة الديوان) هو عبد الرحمن شكري (١٨٨٦ - ١٩٥٨) وهو من أصل مغربي، من مواليد بور سعيد. تخرج مع المازني من مدرسة المعلمين عام ١٩٠٩. ولكنه لم يكتب النقد إلا قليلاً، وإنما كان ينظم الشعر على المذهب الرومانسي. وقد خلف في الشعر تراثاً أكبر مما خلف في النقد. فزميلاه ومعاصروه يحدثوننا بأنه كان له في التوجيه والنقد الشفوي ما لو دُوّن لكان تراثاً ضخماً(٢٨). فيحدثنا المازني، بعد أن هاجمه، ثم عاد إلى الاعتراف بفضله: «ومن اللؤم الذي بنفسي عنه أن أنكر أنه أول من أخذ بيدي، وسدد خطاي، ودلني على المحجة الواضحة، وإنني لولا عونه المستمر لكان الأرجح أن أظل أتخبط أعواماً أخرى»(٢٩). وقد «احتمل شكري وحده في أول الأمر، وعكة المعركة بين القديم والجديد... وشكري رجل حساس، رقيق الشعور، سريع التأثر، وهو بطبعه أميل إلى اليأس، فشق عليه أن يظل يدأب وليس من يعنى به»(٣٠).

والمذهب الذي يدعو إليه شكري في شعره هو المذهب الرومانسي الذي يعتمد القلب والوجدان أساساً في الإبداع الشعري، وقد وضع على غلاف أول ديوان شعري نشره عام ١٩٠٩ بيته المشهور:

ألا يـا طائر الفـردو

س إن الشعرَ وجدانُ

وذلك ردّاً على الشعر التقليدي الذي كان يمثله شوقي وحافظ وأضرا بهما، فجاءت الرومانسية مذهباً جديداً في الشعر، يعبر عن «الصعود» البورجوازي، ويتبنى قيم الحرية والفردية. ومن هنا فقد كان شكري يرى أن وظيفة الشعر الأساسية هي التعبير عن الوجدان الذاتي للشاعر، فمضى يهاجم شعر المناسبات الذي كان سائداً آنذاك في المدرسة التقليدية، ويدعو إلى التأمل الفكري والإحساس العاطفي

الحار. وهما التياران اللذان انفرد بكل منهما واحد من صاحبيه: العقاد والمازني. ونعني بهما التيار الفكري الذي تميز به العقاد في شعره العقلي الإرادي الواعي بما يريده، والتيار العاطفي الشاكي المتمرد الذي كان يتميز به المازني في شعره قبل أن يتحول إلى ناثر ساخر.

ومفهوم الشعر عند شكري يتمثل في أن الشعر نتيجة لانفعال عاطفي جارف من شأنه أن يجعل الأساليب الشعرية تتدفق كالسيل، ولكن هذا الطغيان لا يطغى على وضوح الأنغام الشعرية في ذهن الشاعر، يقول شكري: «لا ينظم الشاعر الكبير إلا في نوبات انفعال عصبي، في أثنائها تغلي أساليب الشعر في ذهنه وتتضارب العواطف في قلبه، ثم تتدفق الأساليب الشعرية كالسيل من غير تعمد»[٢١]. وهذا يذكرنا بما قاله وردزورث من أن الشعر انسياب تلقائي للمشاعر القوية.

ويربط شكري الشعر بالعالم الداخلي للشاعر حين يربطه بعواطفه. وهذا الربط يعبر تعبيراً واضحاً عن جوهر النظرية الرومانسية التي نقلت موضوع الشعر من محاكاة الطبيعة إلى النفس الشاعرة، وجعلت منه ترجماناً للعواطف الذاتية. وقد توضح هذا في شعره، وفي أعماله النقدية. فالشعر عند شكري «ليس كذباً بل هو منظار الحقائق ومفسر لها»[٢٢]. ووظيفة الشاعر هي «الإبانة عن الصلات التي تربط أعضاء الوجود ومظاهره. والشعر يرجع إلى طبيعة التأليف بين الحقائق. ومن أجل ذلك ينبغي أن يكون الشاعر بعيد النظرة.. وكل شاعر عبقري خليق بأن يدعى متنبئاً، أليس هو الذي يرى مجاهل الأبد بعين الصقر فيكشف عنها غطاء الظلام»[٢٣].

وعلى الفنان، عند الغربيين «أن يتنبأ للقراء، لا بأن يخبرهم سلفاً بما يحصل، ولكن بأن يفضي إليهم بأسرار قلوبهم، رغم ما قد يثيره فيهم من استياء»[٢٤].

والعاطفة منبع الإلهام عند شكري. والحب فضيلة، ووسيلة لتطهير النفس من الذنوب والآثام والزلات التي اقترفتها. وشكري - في نظرته هذه إلى الحب - متأثر بقراءاته في الأدب الإنجليزي. فمثل هذه المعاني كانت متداولة عند الشعراء الإنجليز الذين تأثر بهم شكري، فشلي مثلاً عندما يريد أن يعبر لحبيبته عن حبه يأبى أن يعطيها ما يسميه الناس حباً، وإنما يعطيها «العبادة التي يرفعها القلب عالياً»[٢٥].

والخيال قد يلتبس بالوهم عند شكري. وقد ميز شكري بينهما. وإذا كان الخيال عند كبار الشعراء وسيلة لإدراك الحقائق التي قد يعجز عن إدراكها الحس المباشر أو منطق العقل، وإن الوهم هروب من الواقع

والحقائق، وتلفيق لصور محمومة تضل عن الحقائق بدل أن تهتدي إليها. فإن الوهم قد يغري صغار الشعراء. ولكن شكري وأصحابه يعلقون على التشبيه، كإحدى ثمرات الخيال، أهمية كبرى، باعتباره ركناً أساسياً من أركان الشعر، وقد فطن شكري إلى الوظيفة الرمزية الجديدة للتشبيه، فقال: «إن الوصف الذي استخدم التشبيه من أجله لا يطلب لذاته، وإنما يطلب لعلاقة الشيء الموصوف بالنفس البشرية وعقل الإنسان. وكلما كان الشيء الموصوف ألصق بالنفس وأقرب للعقل كان حقيقياً بالوصف». بخلاف الوصف (الميكانيكي) الذي لا يقترن بعواطف الإنسان وخواطره.

ولعل قراءات شكري للشعر الإنجليزي قد أرادته على التجديد ليس في مضمون الشعر فحسب، بل **وفي مبناه، فقد نظم شكري القصائد المطولة من بحر واحد وقوافٍ شتى، ثم تجرأ على إهمال القافية فنظم (الشعر المرسل) الخالي من القوافي**، وذلك في قصيدته (كلمات العواطف)[٢٦]. على أنه إذا كان قد توقف عن نظم الشعر المرسل، فإنه لم يتوقف عن نظم الشعر ذي القافية المزدوجة، أو القافية المتعانقة. وهي القوافي الأكثر استعمالاً في الشعر الإنجليزي، وكتاب (الذخيرة الذهبية) يعج بها، وهو الكتاب الذي كان مقرراً في المنهاج الدراسي بدار المعلمين، ويضم روائع الشعر الرومانسي الإنجليزي.

وفي **(وحدة القصيدة)** يقول شكري: «ينبغي أن ننظر إلى القصيدة من حيث هي شيء فرد كامل، لا من حيث هي أبيات مستقلة، لأن قيمة البيت في الصلة بين معناه وبين موضوع القصيدة. فالبيت جزء مكمل، ولا يصح أن يكون البيت شاذاً خارجاً عن مكانه من القصيدة، بعيداً عن موضوعها»[٢٧]. ومن المعلوم أن مبدأ (الوحدة العضوية) للقصيدة اتخذه العقاد معولاً من المعاول التي استخدمها في تحطيم شعر شوقي. ومن الجدير بالذكر أن (جماعة الديوان) كانوا مسبوقين تاريخياً، في هذه الدعوة، من قبل الشاعر خليل مطران الذي جمع بين المؤثرات الرومانسية والكلاسية، فأخذ عن الرومانسية الفرنسية ما جمعه إلى التقليدية العربية، فقال في مقدمة ديوانه: «هذا شعر ليس ناظمه بعبده، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده. يقال فيه المعنى الصحيح في اللفظ الفصيح، ولا ينظر قائله إلى البيت المفرد ولو أنكر جاره أو شاتم أخاه.. بل ينظر إلى جمال البيت ذاته وفي موضعه، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها، وفي تناسق معانيها وتوافقها».

وقد ساعد مفهوم (الوحدة العضوية)

شكري على نظم القصص الشعري، سواء كان قصصاً تاريخياً أو اجتماعياً، فقد نظم اثنتي عشرة قصيدة من هذا النوع[٣٨].

٢ - مدرسة (الرابطة القلمية) في المهجر الشمالي:

لعل الضغوط الاقتصادية والسياسية والدينية كانت سبب هجرة بعض السوريين واللبنانيين إلى مصر وأمريكا، أواخر القرن التاسع عشر، حيث شعروا، في مهاجرهم، بالحرية بمختلف أنواعها: السياسية، والدينية، وحتى الأدبية. ولعل هذه الحرية نفسها كانت السبب في ثورتهم على التقاليد الاجتماعية والأدبية في بلدانهم التي غادروها. حيث تشكلت في المهجر الأمريكي جماعتان أدبيتان: (**الرابطة القلمية**) في المهجر الشمالي وأسست في نيويورك عام ١٩٢٠، و(**العصبة الأندلسية**) في **المهجر الجنوبي** وأسست في سان باولو عام ١٩٢٢ وأسهمت كلتاهما في تصوير الغربة التي عاناها الأدباء المغتربون، وفي الحنين إلى أوطانهم التي لم ينسوها فكانوا يتألمون لألمها، ويفرحون لسعادتها. كما انطلقوا إلى الإشادة بالإخاء الإنساني، من خلال مذهبهم (الرومانسي) الذي عزفوا على أوتاره أعذب الألحان الشعرية في حب الوطن والخير والإنسان والطبيعة.

ويمثل (**العصبة الأندلسية**) **الشاعر القروي (رشيد سليم الخوري)، وإلياس فرحات، وجورج صيدح، وفوزي المعلوف**.. وقد ظل أغلب أدبهم يجري على سنن المحافظين في المشرق، في الحفاظ على الديباجة العربية، والجزالة اللفظية. وتختلف موضوعاته: ففيه الشعر القومي والوجداني والاجتماعي والأسطوري..

وأما (**الرابطة القلمية**) فيمثلها **جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، وإيليا أبو ماضي، ونسيب عريضة، وأمين الريحاني**.. وقد كانت أبعد أثراً، وأعمق إحساساً بإنسانية الأدب وصلته بالحياة، وأكثر تحرراً من تأثير القديم، فقد اطلع أدباؤها على الأدب الغربي بلغاته الأصلية، فدعوا إلى التحرر من تقاليد الأدب القديم ومبالغاته، وإلى جعل الأدب يمثل الحياة. وثاروا على الأوزان (كما نجد في غربال نعيمه) وحتى على اللغة نفسها (كما في مقالة جبران: لكم لغتكم ولي لغتي). وترسم بعضهم (الريحاني وجبران) خطا الشاعر الأمريكي والت وتمان W. Witman في ديوانه (أوراق العشب) الذي أودعه شعره الحر. فحاكوه في كتابة الشعر الحر، والمرسل، والمنثور..

وقد تعددت الينابيع التي استقى منها المهجريون ثقافتهم، ومعظمها ينابيع غربية (إنجليزية، وفرنسية، وروسية). وهناك إلى جانب الآداب الأجنبية: المسيحية وأصولها

المشرقية، وتجربة المهاجرة وآثارها النفسية العميقة، والثقافة العربية. وكلها عوامل أسهمت في تكوينهم الأدبي: فقد أتقن نعيمة الإنجليزية والروسية والفرنسية، وكان جبران يقرأ بالإنجليزية والفرنسية. حتى لقد ألف أدباء المهجر عشرات الكتب باللغات الأجنبية ضمنّوها رسالة الشرق الروحية، وتاريخ الحضارة العربية: فقد وضع جبران ثمانية بالإنجليزية، أحدها كتاب (النبي) الذي طبع منه مليونا نسخة، وترجم إلى أربع وخمسين لغة، والذي حاول فيه جبران أن «يمشرق الغرب». وألّف الريحاني أحد عشر كتاباً بالإنجليزية عدا المقالات والمحاضرات. ووضع نعيمة ثلاثة كتب بالإنجليزية هي (مرداد) و(مذكرات الأرقش) و(همس الجفون)[٣٩].

وسنكتفي بعرض جهود واحد من أعلام (الرابطة القلمية) في المهجر الشمالي، هو **ميخائيل نعيمة** الذي خصص معظم نتاجه للفكر المثالي. ولعل كتابه النقدي **(الغربال)** هو أهم كتبه، وقد نشره في القاهرة عام ١٩٢٣، أي بعد عامين من صدور (الديوان). وهو كالديوان، راية رومانسية أخرى، رفعت من أجل تحديث الشعر. وقد يسر لهؤلاء الرواد أن يخالطوا الثقافات الأجنبية، مما ارتفع بهم إلى مستوى القضايا الكبرى التي يحياها عصرهم، فانكشف لهم عجز أدبنا ونقدنا عن الوفاء بحاجات الإنسان والعصر. فعملوا على تلافي هذا العجز في الأدب العربي ونقده.

وقد كتب العقاد مقدمة الغربال يؤيد فيها ما جاء في الغربال من دعوة إلى شعر الحياة والوحي والإلهام وينعى مع صاحبه شعر الزحافات والعلل. وإن كان يختلف مع أدباء المهجر الذين يستسهلون الخطأ في اللغة، ويرون أن التطور يبيح اشتقاق المفردات وارتجالها. بينما يرى العقاد أن الأديب في حل من الخطأ أحياناً ولكن بشرط أن يكون الخطأ خيراً. وإن مجاراة التطور فريضة وفضيلة، ولكن يجب أن نذكر أن اللغة لم تخلق اليوم فتضع قواعدها وأصولها في طريقنا. وإن التطور يكون في اللغات التي ليس لها ماض وقواعد وأصول. ومتى وجدت القواعد والأصول فلماذا نهملها أو نخالفها إلا لضرورة قاسرة لا مناص منها؟[٤٠].

أما المقاييس النقدية التي وضعها نعيمة فهي:

١ - **حاجتنا إلى الإفصاح عن كل ما يتتابنا من العوامل النفسية**، من رجاء ويأس وفوز وفشل وإيمان وشك...

٢ - **حاجتنا إلى نور نهتدي به في الحياة**، وليس من نور نهتدي به غير نور الحقيقة، حقيقة ما في أنفسنا وحقيقة ما في العالم من حولنا...

٣ - حاجتنا إلى الجميل في كل شيء، ففي الروح عطش لا ينطفئ إلى الجمال وكل ما فيه من مظاهر الجمال، فإنا وإن تضاربت أذواقنا فيما نحسبه جميلاً، وما نحسبه قبيحاً، لا يمكننا التعامي عن أن في الحياة جمالاً مطلقاً لا يختلف فيه ذوقان.

٤ - حاجتنا إلى الموسيقى، ففي الروح ميل عجيب إلى الأصوات والألحان لا ندرك كنهه. فهي تهتز لقصف الرعد، ولخرير الماء، ولخصخصة الأوراق، لكنها تنكمش من الأصوات المتنافرة، وتأنس وتنبسط بما تألف منها.

ومن هذه المقاييس الجمالية نتبين طبيعة الشعر ورسالته، ونتبين فهماً جديداً لمعنى الشعر وأهدافه، تولد من ثورة شعراء المهجر على القديم، حين كان الشعر يعرف بأنه (الكلام الموزون المقفى).

ومن الواضح أن هذه المقاييس (تأثرية)، تعتمد دقة إحساس الناقد وفطنته وليس فيها من الموضوعية سوى أنها تحاول أن تحدد جوانب النظر الذي يعين في تذوق الأدب، وأنها تنصرف أولاً وقبل كل شيء إلى الشعر، بل إلى فن محدد من فنون الشعر، هو الشعر الغنائي الذي ورثناه.. مغفلين فنوناً أخرى أخذت تظهر في أدبنا المعاصر، مثل: فن المسرحية الشعرية، وفن القصة والأقصوصة، وفن السيرة، وفن المقالة. فهذه كلها فنون لا نكاد نعثر على آراء فيها وفي مناهج نقدها عند نقاد الجيل السابق[41].

ومع ذلك فيجب أن نقر بأن نعيمة ألقى في بركة حياتنا الأدبية الآسنة آنذاك حجراً ضخماً، بدليل توالي طبعات (غرباله). ولعل السبب يكمن في أنه بشر بحقائق كبيرة يمكن إجمالها في ما يلي:

١ - **علينا في النقد أن نفصل بين الأثر وصاحبه**، فليس النقد حرباً بين الناقد والمنقود. والناقد مبدع عندما يرفع النقاب، في أثر ينقده، عن جوهر لم يهتد إليه أحد، حتى صاحب الأثر نفسه.

٢ - **محور الأدب هو الإنسان**، والأدب يجول في أقطار النفس باحثاً عن مسالكها، مستطلعاً آثارها.

٣ - **الحياة والأدب توأمان لا ينفصلان**. فالأدب يتوكأ على الحياة، والحياة على الأدب. ويجب أن يكون الأدب واسعاً كالحياة، عميقاً كأسرارها، ينعكس فيها وتنعكس فيه.

٤ - **الشعر حاجة من حاجاتنا الروحية**، فيه نجسم أحلامنا عن الجمال والعدل والحق والخير، وليس الشعر وهماً أو خيالاً، بل هو حقيقة ملموسة. والشاعر الحقيقي نبي وفيلسوف ومصور وموسيقي وكاهن، لأنه يرى ويسمع ما لا تراه ولا تسمعه البشر.

٥ - الوزن ضروري، أما القافية فليست من ضرورات الشعر، ذلك أنها ليست سوى قيد من حديد تربط به قرائح الشعراء، وقد حان تحطيمه.

٦ - الأفكار والعواطف لها كيان مستقل، فهي أولاً واللغة ثانياً. وكل القواميس وكتب الصرف والنحو لم تحدث ثورة ولا أوجدت أمة، ولكن الفكر والعاطفة يجددان العالم في كل يوم.

٧ - ليست (**العصرية**) في الشعر أن **ينظم شعراؤنا في** بعض مظاهر حياتنا الحديثة، وإنما العصرية أن تستفيق نفوسهم على رعشة الحياة في داخلها.

٨ - على الشاعر أن يعدل عن التقرير إلى الوصف، ليحدث التأثير المطلوب في النفوس، «فلو بقيت شهراً بل عاماً أقول للناس يا ناس إني بكيت لما بكى معي أحد، ولما رق لحالي مخلوق. غير أني لو أدخلتهم قلبي وقد خيم الحزن فيه، وفتحت أمامهم أبواب نفسي، وقد علقت في شراك اليأس لتبللت مع عيني عيون. وهذه هي مهمة الشاعر».

٩ - يجب أن تكون القصيدة وحدة «فلا ينفلت الشاعر من نائح يبكي إلى ناقد يسخر، إلى مغرم يتغزل، إلى مادح، إلى شيخ، إلى اقتصادي، إلى عالم اجتماعي، إلى فيلسوف، إلى لاهوتي». وإنما على الشاعر أن يتجنب الخلخلة في أبيات القصيدة، والتناقض في معانيها.

وهكذا ينصرف نعيمة إلى التجديد النقدي والشعري، تبعاً للتحرر العام الذي تقول به الرومانسية. ومن هنا كان احتفال (الغربال) قريباً من احتفال (الديوان) بعنصري التحرر والصدق في التعبير عن النفس، ولا شك أن هذا كله نتيجة تأثر الناقدين بالرومانسية الغربية التي ثقفاها. وقد أقر نعيمة بدينه للناقدين الإنجليزيين: رسكن Ruskin، وماثيو أرنولد.

ولا تبعد مبادئ (**الديوان**) عن مبادئ (الغربال)، فقد دعا العقاد مثلاً إلى أن يسطع الشاعر في شعره، وأن تبين شخصيته ومزاجه ونظراته إلى الحياة في شعره، وأن تترابط أبيات القصيدة ترابطاً عضوياً، وأن يكتنه الشعر حقائق الحياة، وأن تنقل الصورة الشعرية الأثر النفسي، لا أن تكتفي بمجرد الوصف الخارجي. ومثله دعا نعيمة إلى الصدق العميق في التعبير عن خلجات النفس وفهم خفاياها وأسرارها، وإلى التحرر من التقليد والمبالغات والزينة، وأن تتوفر للشعر التجربة الحية، وأن يمتلئ بالذاتية والعاطفة. ولا غرابة في التقاء الرجلين عند هذه المبادئ، فلقد نهل كلاهما من منبع ثقافي واحد هو الرومانسية الغربية.

والواقع أن الكتابين رايتان رفعتا في زمن واحد، في مصر والمهجر، لتحطيم المقاييس الأدبية القديمة، والدعوة إلى مقاييس جديدة في فهم الأدب وتقويمه. وقد كتب العقاد مقدمة (الغربال)، فقال: «إنه لو لم يكتب النعيمي هذه الآراء لوجب أن أكتبها أنا». وكان نعيمة قد أثنى على (الديوان) بقوله: «ألا بارك الله في مصر، فما كل ما تنثره ثرثرة، ولا كل ما تنظمه بهرجة. وقد كنت أحسبها وثنية تعبد زخرف الكلام، وتؤله رصف القوافي، فكم زمرت لبهلوان، وطبلت لمشعوذ، غير أني عرفت اليوم بالحس ما كنت أعرفه أمس بالرجاء. عرفت أن مصر مصران لا واحدة... مصر الثانية قد قامت اليوم تناقش الأولى الحساب».

وهكذا أسهم هذان الكتابان النقديان: الديوان، والغربال، في تقويم النقد والإبداع الشعري. وأسسا مذهباً أدبياً جديداً هو المذهب الرومانسي الذي استفادت منه، أيضاً، بقية الفنون الأدبية الأخرى. ولعله لم تنشب معارك أدبية بصدد مذهب أدبي، ولم يؤسس له، كما حدث في المذهب الرومانسي الذي أسهم مساهمة كبيرة في توجيه الشعر الحديث ونقده.

٣ - مدرسة (أبولو)

وهي المدرسة الرومانسية الثالثة في الشعر العربي الحديث. وقد كان رائدها وقائدها وصاحب فكرتها والداعي لها **أحمد زكي أبو شادي** الذي ألفها عام ١٩٣٢ وأسند رئاستها إلى شوقي، ولكن الموت عصف بشوقي في نفس العام، فقلد الرئاسة خليل مطران، وجعل نفسه كاتب سرها، وأصدر مجلة باسمها ظلت حتى سنة ١٩٣٥. وأوضح في العدد الأول من المجلة فكرة الجمعية وغايتها، ولماذا اختير لها هذا الاسم. أما **فكرتها فالسمو بالشعر. وأما غايتها فالعناية بالشعراء وحياتهم المادية. وأما اسمها فقد استعاروه من الميثولوجيا الإغريقية التي تزعم أن (أبولو) رب الشعر والموسيقى**، وكأن هؤلاء الشعراء أرادوا أن يسموا أنفسهم باسم عالمي يشير إلى فنهم.

وقد ضمت الجماعة شعراء تقليدين ورومانسيين، من مثل إبراهيم ناجي، وعلي محمود طه، ومصطفى السحرتي، وحسن الصيرفي، ومحمود حسن إسماعيل، والهمشري، ومحمود أبو الوفا، ومختار الوكيل، وصالح جودت، وغيرهم. ومن هنا عدم انسجام الجماعة في مدرسة أدبية متجانسة ذات مذهب واحد ذي خصائص مميزة. ولذلك ينفي ناقد مثل محمد مندور إطلاق صفة مدرسة عليها. ويقبل أن تكون داعية إلى التجديد والتحرر من التقاليد المتحجرة[٤٢].

ولعل أفضل من يمثل هذه الجماعة

مؤسسها أحمد زكي أبو شادي (١٨٩٢ - ١٩٥٥) الذي كان قد سافر إلى إنجلترا، وظل فيها نحو عشر سنوات (١٩١٢ - ١٩٢٢) حيث أتم دراسة علم الجراثيم. ثم عاد إلى مصر ومعه زوجته الإنجليزية، فظل حتى عام ١٩٤٦ حيث توفيت زوجته، وعندها هاجر إلى أمريكا. واستقر بها حتى وافاه الأجل.

وقد افتتح أبو شادي العدد الأول من مجلة أبولو بقوله: «من الحقيقة الملموسة وليس من الخيال الشعري الخلاب تستمد **هذه السطور قوتها** في التنبيه إلى الحاجة **لمثل هذه المجلة، للنهوض** بالشعر العربي، وخدمة رجاله، والدفاع عن كرامتهم، وتوجيه مجهوداتهم توجيهاً فنياً سليماً. ولا يختلف اثنان في أن الشعر العربي قد سما وانحط في آن. تسامى بتأثره بنفحات الحضارة الراهنة ونزعاتها الإنسانية وروحها الفنية، وانحط بما أصاب معظم رجاله من الخصاصة».

وقد جاء في دستور الجمعية أن أغراضها ثلاثة: السمو بالشعر العربي، وتوجيه جهود الشعراء توجيهاً شريفاً، وترقية مستوى الشعراء أدبياً واجتماعياً ومادياً والدفاع عن مصالحهم وكرامتهم، ومناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر[٤٣].

أما أبو شادي فيرى أن الشعر تعبير الحنان بين الحواس والطبيعة[٤٤]. وأن الغرض من الشعر هو درس الحياة وتحليلها، وإذاعة خيرها، ومكافحة شرها. وهو غرض نبيل جامع، وإن تكيف بصور شتى والشاعر رسول قومه. ولهذا يتحتم عليه أن يكون بيانه من بيانهم، وإلا كان غريباً عنهم[٤٥]. وأنه ينبغي إدخال قيم فنية جديدة إلى الشعر، وتشجيع الشعر المرسل، والشعر الحر، وتنويع الأوزان، والابتداع فيها، وإدخال الشعر القصصي والتمثيلي في أدبنا المعاصر.

والواقع أن شعر أبي شادي بدواوينه **الكثيرة** (سبعة عشر ديواناً بين عامي ١٩١٠ و ١٩٤٩) يشبه دائرة معارف شعرية. فبينما يسبح في الحب والطبيعة والسماء إذ به ينزل إلى الأسواق والموالد، وبينما يعتلي جبال الأولمب، ويستوحي الميثولوجيا والأساطير الإغريقية إذ به يستوحي المركبات وطرق المواصلات الحديثة. وبينما يتحدث في تاريخنا وآثارنا القديمة إذ به يتحدث عن الباعة في الأسواق. وبينما يتجه اتجاهاً وطنياً أو قومياً إذ هو يتجه اتجاهاً فردياً أو عالمياً. وبينما يتكلم في الإنسانيات والمثاليات إذا هو يهبط إلى سفح الحياة. فهو لا يستقر في موضوع ولا في اتجاه، بل يجري في كل الانحاء، حتى في لغته، فبينما يحافظ على الإطار التقليدي في بعض قصائده إذا هو يتخلى

في قصائد أخرى مستخدماً أسلوباً ضعيفاً يحشوه بكلمات عامية. ومن هنا كانت شخصيته في شعره مشتتة لا ضابط لها ولا نظام، مع أنه كان مثقفاً ثقافة واسعة بالآداب الغربية. ولكنه لم يستطع أن ينضوي تحت لواء مذهب من مذاهبها، رغم نزعته الرومانسية[٤٦].

ومما لا شك فيه أن أبا شادي بثقافته الواسعة ومواهبه الشعرية كان معداً لأن يحتل منزلة رفيعة في شعرنا المعاصر، غير أنه كان متعجلاً، لا يستقر عند موقف في الحياة ولا في الشعر، بل ينتقل من موقف إلى موقف في سرعة شديدة. وهي سرعة أصابت معانيه بالضحالة، وحالت بينه وبين الافتنان في الفكر والخيال. ومن ثم كانت كثرة أشعاره مغسولة من كل وميض للذهن إلا ما جاء نادراً، وفي الحين بعد الحين. ولم يأته ذلك من سرعته في نظم الشعر وحدها بل أتاه أيضاً من أنه وزع نفسه في اتجاهات الشعر المختلفة على شاكلة توزيعه لها في حياته العملية، بحيث كانت له شخصيات متعددة، فهو طبيب، وبكتريولوجي، ويهتم بتربية الدجاج، وبمملكة النحل. كما يهتم بتأسيس الجمعيات المختلفة، وإخراج المجلات العلمية والأدبية. وهو على هذا القياس في شعره إذ حاول أن يجمع فيه بين الشعر القصصي، والشعر الدرامي، والشعر الرومانسي الحزين، والشعر الصوفي، والشعر الوعظي، والشعر الفلسفي، والشعر الواقعي، والشعر الرمزي، والشعر المرسل، والشعر الحر...»[٤٧].

الهوامش

(١) ديوان حافظ إبراهيم ٣٠٤/١.

(٢) قسطاكي الحمصي – منهل الورّاد في علم الانتقاد ٣/١.

(٣) خليل مطران – المجلة المصرية – السنة الأولى – يوليو ١٩٠٠ ص ٨٥.

(٤) أحمد زكي أبو شادي – أنداء الفجر ص ١٢٨.

(٥) محمد مندور – خليل مطران ص ١٠.

(٦) أبو شادي – ديوانه (الينبوع) ص ٧.

(٧) محمد حسين هيكل – ثورة الأدب ص ٥٩، ٧٢.

(٨) المازني – دواوين عبد الرحمن شكري ص٤.

(٩) أحمد زكي أبو شادي – ديوانه (الينبوع) ك.

(١٠) مصطفى السحرتي في تقديمه لديوان (أنداء الفجر) لأبي شادي ص ٨٥.

(١١) الديوان – المقدمة.

(١٢) العقاد – ديوانه بعد الأعاصير ص١٤٢.

(١٣) العقاد – شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ص١٩٢.

(١٤) العقاد – دواوين شكري ص٦.

(١٥) المازني – البلاغ ١ سبتمبر ١٩٣٤ ومحمد سليمان أشرف: تأثر الشعر المصري بالشعر

الإنجليزي ص١٥٢.

(١٦) العقاد - مجلة (الحياة) ع٦٢ ص٢٧.

(١٧) المازني - مجلة (السياسة) الأسبوعية ٣٠ أبريل ١٩٢٧.

(١٨) عبد الرحمن شكري - مقدمة الجزء الخامس من ديوانه ص ٣٧٣.

(١٩) محمد عبد الحي - شلّي والعرب - مجلة (الأدب العربي) الإنكليزية - مجلة ٢ ص ٧٢ - ٧٨.

(٢٠) مجلة الهلال - يناير ١٩٢٧ ص ٢٧٦.

(٢١) جيهان صفوت رؤوف - شلّي في الأدب العربي في مصر - دار المعارف بمصر ١٩٨٠.

(٢٢) العقاد - مقدمته لديوان المازني ج١ ص ك.

(٢٣) العقاد - الديوان - ١٦٨ - ١٧.

(٢٤) العقاد - الديوان ٢/٤٥- ٤٧.

(٢٥) نفسه ص ٥٤.

(٢٦) محمد مندور - النقد و النقاد المعاصرون ص ١١٣ - ٤.

(٢٧) محمود الربيعي - في نقد الشعر ص ١٤٥.

(٢٨) جريدة (السياسة) ٥ أبريل ١٩٣٠.

(٢٩) نفسه ١٢ أبريل ١٩٣٠.

(٣٠) ديوان شكري - مقدمة ج٣٠/٢١٠.

(٣١) نفسه - مقدمة ج٥/٣٦٢.

(٣٢) نفسه - مقدمة ج٤/٢٨٧.

(٣٣) ر. ج. كولينجود - انظر: لويز بوجان - الشعر - تر: سلمى الخضراء الجيوسي ص٨.

(٣٤) الذخيرة الذهبية - شلي ص ٢٠٢ط الإنجليزية.

(٣٥) عبد الرحمن شكري - الديوان ص ٨٥.

(٣٦) شكري - مقدمة ج٦/٢٦٦.

(٣٧) عبد الدايم الشوا - في الأدب المقارن - دراسات تطبيقية بين الأدبين العربي والإنجليزي - دار الحداثة - بيروت ١٩٨٣ ص ١٤٧-٨ هامش.

(٣٨) للتوسع، انظر: عبد الكريم الأشتر - النثر المهجري - دار الفكر الحديث - بيروت ١٩٦٤ ط٢ ص٢٤ وما بعدها.

(٣٩) العقاد - مقدمة (الغربال) ص٤.

(٤١) محمد مندور - النقد والنقاد المعاصرون ص ٤٠-١٠.

(٤٢) محمد مندور - محاضرات في الشعر العربي بعد شوقي ص ٣٩.

(٤٣) عبد العزيز الدسوقي - جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث - الهيئة المصرية ١٩٧١ ص ٣٠٦.

(٤٤) أحمد زكي أبو شادي - ديوانه (الشفق الباكي) ص٤١.

(٤٥) نفسه ص٤٥.

(٤٦) شوقي ضيف - الأدب العربي المعاصر في مصر - دار المعارف بمصر ١٩٦١ ص ٧٢ - ١.

(٤٧) نفسه ص ١٤٨ - ٩.

١٧٦

مدخل لدراسة بوذية الزن

موسى ديب الخوري (*)

إن دراسة البوذية بشكل عام، وبوذية الزن zen أو الشان chan بشكل خاص، تتطلب منا استعداداً نفسياً لرؤية الحقيقة بطريقة الآخرين، وانفتاحاً عقلياً لتقبل التعاليم التي قد لا تنسجم مع النسيج الثقافي الذي حكناه حول أنفسنا طوال حياتنا.

علينا أن نعترف، دون أن يقلل ذلك من شأن تجربتنا، أننا نهجنا المنهج الغربي كما تفعل شعوب العالم كافة اليوم، وأننا بتنا نشك في كل ما لا يمت لهذا المنهج بصلة القرابة الوثيقة. أما ونحن نحاول التعرف إلى منهج شرقي قديم، منهج دائم التجدد والتألق فعلينا، الاستنجاد بأصالتنا الشرقية التي كادت جذوتها تنطفئ فينا، لأنها وحدها تحمل في جوهرها سر التواصل.

(*) باحث ومترجم (سورية)..
- العمل الفني: أنور الرحبي.

كذا فإن حديثنا سيتخذ الشكل الغربي دون شك، لكن ثمة في أعماقنا طاقة هاجعة قادرة على استئناس الفكرة وعلى سبر معانيها. وكلما كانت قلوبنا قادرة على الإصغاء والانفتاح، كنا أقدر على امتلاك الجوهر والاقتصار عن القشور. والحق إن طاقة القلب هي التي كانت محور التجربة الشرقية على مرّ العصور. ومن هنا تأكيد الحكمة الشرقية على المنهج الضابط لجموع العقل ولاضطراب النفس، والشارح للنعمة الحقيقية الكامنة فينا، نعمة المحبة التي تنبع من القلب الصافي فيشع نورها من العقل الساكن، وينبض سرها في اهتزازات النفس الوديعة.

ولما كان منهج الزن يرتكز أولاً وأخيراً على جوهر المحبة ممثلاً بالوحدة الكلية، فإننا لا نستطيع إلا أن نتحسس هذه الوحدة في كافة أشكال وطرق هذه المدرسة. ومع تنوع الأساليب، يمكننا مباشرة إدراك هذه الطريقة المميزة في التعامل مع العقل.. فالعقل هدّام للوحدة، ولا بدّ من السيطرة على نزواته في التفكر بالظاهرات. وعندما نستطيع تحرير طاقة العقل فتشرق فينا. ولنحاول بادئ ذي بدء، وقبل التطرق للتطور التاريخي لمدرسة شان، إيراد بعض الحواريات التي اشتهرت بها هذه المدرسة، فنتلمس منذ البداية نسقها العام، ونتهيأ للولوج إلى جوهر تعاليمها.

❖ ❖ ❖

- في أحد الأيام كان باو - شه Pao - che يرافق معلمه ما - تسو Ma - Tsu في نزهته، فسأله: «ما هي النيرفانه العظمى»؟ فأجاب المعلم: «أسرع»!.

- «وبما على الإسراع يا معلمي»؟، فكانت إجابة المعلم: «انظر السيل».

سأل تلميذ وي - كوان Wei - Kuan: «أين التاو؟» فأجاب كوان: «إنه أمامنا مباشرة».

التلميذ: «ولماذا لا أراه»؟.

كوان: «لا تستطيع رؤيته بسبب أنانيتك».

التلميذ: «إذا كنت لا أستطيع رؤيته بسبب أنانيتي، فهل ترونه حضرتكم»؟

كوان: «طالما هناك أنا وأنت فإن ذلك سيعقد المسألة، ولا تكون هناك رؤيا للتاو».

التلميذ: «وعندما لا يكون هنالك أنا أو أنت، فهل يُرى التاو»؟.

كوان: «عندما لا يكون ثمة أنا أو أنت، فمن يكون هنا ليراه»؟».

- وسأله تلميذ آخر: «ما هو التاو؟»، فكانت إجابة كوان: «يا للجبل الرائع!». - التلميذ: «أنا أسألك عن التاو، فلماذا تتكلم إذن عن جبل؟». - كوان: «طالما أنك لا تعرف سوى الجبل، فلا حظ لك ببلوغ التاو».

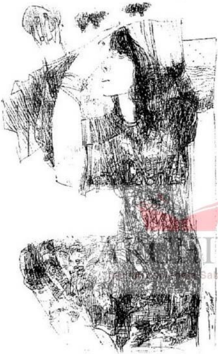
- سأل أحد التلاميذ ما - تسو: «بماذا كان يفكر بودهي - دهارمه Dharma - Bodhi عندما أتانا قادماً من الغرب؟» وعندها سأل ما - تسو التلميذ: «بماذا تفكر في هذه اللحظة؟».

- سأل بانغ Pang أحد أشهر تلامذة ما - تسو معلمه: «كيف تفعل المياه التي لا عضلات ولا عظام لها لتحمل مركباً يزن ١٠٠٠٠ طن؟» فأجابه ما - تسو: «ليس ثمة هنا مياه ولا مركب، وعن أية عضلات تراك تتحدث؟».

- وسأل تلميذ آخر ما - تسو حول مآرب بودهي - دهارمه الذي جاء الصين قادماً من الغرب، فما كان من المعلم إلا أن ضرب التلميذ قائلاً: «إذا لم أخبرك فإن جميع المعلمين سيهزؤون مني».

- سأل الامبراطور أو Ou بودهي - دهارمه: «ما هو المبدأ الأول في العقيدة المقدسة؟» - «إنه الفراغ الواسع يا مولاي، الفارغ الذي لا يوجد فيه شيء يمكن أن يدعى مقدساً!» كذلك أجاب دهارمه.

- «ومن هو إذن هذا الذي أراه أمامي؟».



- «إني أجهله يا مولاي».

❖ ❖ ❖

لا شك أن هذه الأمثلة تدهشنا بخصوصيتها، لكن حتى هذه الدهشة تتسم بطابعنا الغربي المعاصر. إننا لم نصل بعد إلى تلك الدهشة الأصيلة التي تشبه كثيراً دهشة طفل أمام زهرة. فدهشتنا عقلية

بالدرجة الأولى، وهي دهشة حائرة نابعة من عدم قدرتنا على اتخاذ قرار تجاه هذه الأسئلة التي تبدو لنا مفتعلة، وأمام تلك الأجوبة الغريبة التي لا نرى أية علاقة تربطها بالأسئلة. إننا لا نزال حقاً نحاكم الأمور من منظارنا الخاص.

يقول هـ بونوا Hubert Benoit: «إن الفضول الذي يمكننا الشعور به تجاه انتسابنا لعقيدة ما يرتبط بنقص ثقتنا تجاه حدسنا العقلي الخاص...» ويتابع بعد ذلك: «ولهذا، إذا كنت أضع مؤلفي (العقيدة العظمى وفق الفكر الزن) دون مراجع أو توثيقات معينة... فلأنني بعد أن تلقيت جزءاً من أدبيات الزن عشت شعوراً بالثقة وثورة حية، وتركت عقلي يعمل». ويقول في مقدمته لمؤلف د. ت. سوزوكي D.T. Suzuki (اللاعقلي وفق الفكر الزن): «كثيرون هم الذين يتابعون بشكل لا حدود له تحصيل المعارف الخاصة ويقرؤون آلاف الكتب: أوليس من الأفضل الاجتهاد بفهم الأشياء بشكل عام كما هي، أي بحكمة؟»

لقد رأيت أن هذه المقدمة كانت ضرورية لتناول موضوع يتعلق مباشرة بصميم الحكمة الشرقية، وذلك للتأكيد على ضرورة التنازل من جانبنا عن أولوية منطقنا في محاكمة وفي تمثل الأمور. إن الرؤية العامة التي يقترحها علينا بونوا تشكل أساس المعرفة الحدسية في الحكمة الشرقية. ولعلنا إذا ما أولينا الجانب الحدسي من طاقتنا العقلية أكبر اقتربنا أكثر من روح الزن، ودخلنا بشكل فعلي معبده الخاص لنشاهد طقوسه ونسمع أناشيده، ونتأمل في حقيقتنا من منظور جديد. هو منظور طبيعتنا الحقة.

❖ ❖ ❖

الأصول التاريخية لمدرسة الشان

إن لفظة الزن zen هي الترجمة اليابانية للفظة شان Chan الصينية. وهذه الأخيرة هي بدورها ترجمة للفظة دهيانا Dhyana السنسكريتية، وتعني التأمل. كذا فإننا نلاحظ من خلال هذه الملاحقة اللغوية أن الزن يرجع بأصوله إلى الهند. والحق إن المجال لا يتسع لنا لنحاول أن نسبر جذور الزن في الفيدا وفي الأوبانيشاد وفي مدارس الحكمة الهندية المختلفة وأساطيرها العتيقة. لكن التاريخ الحقيقي للزن يبدأ مع البوذية، ومع تعاليمها التي حققت ثورة في ذلك الوقت وأعطت للعالم روحاً جديدة من المعرفة والمحبة.

لم يبشر بوذا بديانة أو بمعتقد، بل علّم فلسفة أخلاقية حياتية وتطبيقية. وشكلت هذه الفلسفة أساس كافة المدارس البوذية التي ظهرت فيما بعد أو معظمها. ويتألف جوهر التعليم البوذي من أربعة مبادئ نبيلة: يقول المبدأ الأول إن كل شيء ألم.

فالألم كامن في قلب الوجود، وهو سبب الموت والعود للتجسد. ويتعلق المبدأ الثاني بأصل الألم، وهو العطش للعالم والرغبة بالوجود؛ وهي رغبة لا تنفصل عن الجهل. وهذا العطش وهذا الجهل يولدان جذور الشر والألم الثلاثة: الشهوة والحقد والخطأ. أما المبدأ الثالث فهو إزالة الألم، أي الانعتاق المطلق. والمبدأ الرابع هو الطريق (مارغه marga) الذي يقود إلى إيقاف الألم؛ ويدعى طريق الانعتاق هذا أيضاً بالطريق المقدسة ذات الفروع الثمانية: كمال المعتقد، والنية، والكلمة، والنشاط الجسماني، ووسائل المعيشة، والجهد، والانتباه، والتركيز العقلي. وترتبط هذه المبادئ بتعليم أخلاقي وبتمارين نفسية وجسدية تساعد على التركيز الروحي وعلى اتباع درب القداسة التي نصل في نهايتها إلى اليقظة، بودهي Bodhi.

وبعد البوذا ظهرت عدة ملل بوذية أهمها الهينيانه hinayana، وهي المدرسة البوذية التقليدية، والمهايانه mahayana، وهي المدرسة البوذية الإصلاحية التي حاولت الإخلاص للتعاليم الأساسية للبوذا وقد حاولت المهايانه إبدال المنهج العلمي للبوذية القديمة في إيقاف الألم بديانة السلام التي ترتكز على مبادئ وتعاليم ميتافيزيائية وفلسفية. وبحسب المهايانه يعم الكون عدد من البوذا، وعدد أكبر من البودهيساتفا Bodhisattvas، وهي كائنات حققت مراتب عليا من الكمال وتتحضر لتحقق درجة البوذا. وقد انتشرت المهايانه في شمال الهند، وعبرها إلى التيبيت والصين واليابان. وترجع ميثولوجيا المهايانه البوذا إلى خلفية بنائها لتبرز عدداً من البودهيساتفا مثل ميتريا Maitreya ومنجوصري Manjusri وغيرهما.

لقد دخلت البوذية إلى الصين نحو القرن الميلادي الأول، ومع بداية القرن الثاني أخذ الصينيون يشرحون النصوص الهندية ويعلقون عليها. ليس فقط نصوص هينيانه بل ونصوص المهايانه أيضاً بدءاً من نحو عام ٢٥٦م. وخلال هذه الفترة تعرضت الصين لاجتياح البربر مما أدى إلى هجرة السلالة الحاكمة إلى الجنوب (٣١١م). وأدى ذلك إلى انقسام الصين إلى قسمين، غير أن ذلك ساعد كثيراً على انتشار البوذية فيها. وقد نشأ بسبب ذلك اختلاف منهجي بين بوذية الشمال التي كانت الأكثر محافظة والتي عملت بالدرجة الأولى على ترجمة النصوص، وبوذية الجنوب التي كانت أكثر تحرراً وأكثر توجهاً نحو البحث النظري. وقد وفد إلى الصين خلال هذه الفترة معلمون بوذيون كثيرون من الهند، وتركوا أثراً كبيراً في نشوء البوذية الصينية. وكان أحدهم كوماراجيفا Ku-marajiva الذي لعب دوراً هاماً في توطيد

ركائز مدرسة مهاينه في الصين. وكان من أهم تلامذته داوشنغ الذي استقر في الجنوب وبشر بفكرة جديدة مفادها أن الوجود الفطري لـ «طبيعة بوذا» قائم في كل إنسان، وأن الجميع قادرون على أن يصبحوا بوذا.

غير أن تيار مدرسة الشان (أو تشه آن tch'an) بدأ مع بودهي - دهارمه الذي قدم إلى الصين عام ٥٢٠م. وبحسب التقليد الشائع كان البوذا قد نقل تعليماً سرياً لأحد تلامذته وكان بودهي - دهارمه الثامن والعشرون من الشيوخ الذين تناقلوا التعليم السري في الهند. وقد قدس في الهند كأول زو zu (أوتسو Tsou، أي شيخ) لمدرسة الشان. وأصبح تلميذه هوي - كو Houei - Ko الشيخ الثاني بعده. وكان تلميذ الشيخ الخامس بعده هو مؤسس مدرسة الشان في الجنوب، وقد أرسى أسس هذه المدرسة على أرض صلبة. إنه هوي ننغ Houei-neng، الشيخ السادس لمدرسة الشان والذي سيستأثر باهتمامنا خلال هذه الدراسة.

لا تختلف المدارس البوذية العديدة فيما بينها حول تفسير عقيدة البوذا، بل تتلاقى في الجوهر على الرغم من اختلاف أساليبها ظاهرياً. والحق إنه يمكن تصنيف هذه المدارس وفق عدة مستويات، من حيث هي تعطي أعماقاً أبعد فأبعد لهذه العقيدة:

- المستوى الأول، أو المركبة الأولى: «الأنا فراغ»، وهي عقيدة علمها البوذا لعامة الناس. ويتوافق هذا المستوى مع هينيانه.

- المستوى الثاني، ويدعى المركبة الكبرى الأولانية، ويشتمل على بعض المدارس مثل سان - لوين San - Louen وفكسيانغ Faxiang. وهو يرتكز على العقيدة التي علمها البوذا: «كل شيء وعي».

- المستوى الثالث: المركبة النهائية، وتمثلها مدرسة تيانتي بشكل رئيسي، وتقول إن لكافة الكائنات بلا استثناء «طبيعة البوذا» وإن بإمكان الجميع تحقيق السلام.

- المستوى الرابع: المركبة الكبرى الفجائية، وتمثلها مدرسة الشان، وهي تعلم أن الحصول على السلام يكمن في الاستنارة المفاجئة.

- المستوى الخامس: المركبة الكبرى الكاملة، وهي ممثلة بمدرسة هوايان، وتشتمل على كافة المستويات السابقة بمدارسها المختلفة، وتقول: «الكل في الواحد، الواحد في الكل».

❖ ❖ ❖

يمتزج تاريخ الزن في الهند، قبل دخوله إلى الصين، بالأسطورة وبالتقاليد المتوارثة.

والحق إن بوذية زن كما سنعرضها «هي نتاج الثقافة الصينية، أو بالأحرى تطور صيني لعقيدة الاستنارة». وإن كانت الكتابات البوذية الكلاسيكية تعتبر أن الدرب المقدسة ذات الفروع الثمانية هي جوهر التعليم البوذي، هذه الدرب التي تشتمل من الناحية النفسية على نظرية اللاذات فإن الزن يعطي الأولوية في البوذية للاستنارة التي حققها البوذا. إنه فرق في الأسلوب دون شك. إن الصينيين يتميزون بنفسية عملية، ولهذا يحبون التعامل مباشرة مع الغاية، في حين نلحظ المنهج النظري والفلسفي عند الهنود. وإن لم يهمل الصينيون أبداً هذه الركيزة، لكنهم بنوا عليها نظاماً متجدداً. وفي النهاية باتت مدرسة الشان صينية في شكلها وفي مضمونها.

كان البوذا قد استطاع أن يبذر الروح العملية والتطبيقية في الهند التي كانت غارقة بالخيال والميتافيزياء. إن الدرب المقدسة أو نظرية اللاذات، أو سلسلة الأسباب المترابطة الاثنتي عشر كما تدعى أيضاً، هي دليل عقلي لتحقيق الحياة البوذية. أما معناها العملي فهو الاستنارة بالتأكيد. كذا لم يكن البوذا يفكر بأن نظامه هذا سيتحول إلى نظام ديني وفق تعبير سوزوكي، ولهذا كان التصحيح الذي قامت به الماهايانه نقطة تحول في البوذية.

ومع دخول هذه المدرسة إلى الصين مع تعاليم بودهي - دهارمه، أنجبت ما نعرفه اليوم ببوذية زن.

تحدثنا أسطورة الزن في الهند أن شكياموني Shakyamuny كان جالساً على الجبل ذات يوم ومن حوله تلاميذه بانتظار أن يعلمهم. فلم يلجأ إلى مخاطبتهم، بل رفع أمامهم باقة زهر كان أحد التلاميذ قد قدمها له، ولم ينطق بكلمة واحدة. ولم يفهم أحد معنى هذا التصرف سوى مهاكاشيابه Mahakshyapa الذي ابتسم بهدوء للمعلم. وعندها فاه البوذا بهذه الكلمات: «لدي أثمن الكنوز، الكنز الروحي والتجاوزي. وفي هذه اللحظة انقله أيها الموقر مهاكاشيابه!» ويعلق تلامذة الزن أهمية كبرى على اللحظة التي نقل فيها البوذا لتمليذه بركته. ومع أننا نعرف أن مهاكاشيابه خلف البوذا كرئيس للعقيدة، لكن ليس لدينا أي دليل تاريخي على أنه كان أول شيخ تلقى التعليم والبركة من البوذا وفق مفهوم الزن. ويرى سوزوكي أن هذه الأسطورة كانت ضرورية لتلافي النقد الذي وجه للمدرسة حين أخذت تزدهر في الصين، حيث لم يكن لديها أي أساس تاريخي يربطها بالبوذا. وهكذا تثبت هذه الحكاية أن البوذا منح مهاكاشيابه بركته، ثم تناقلها ثمانية وعشرون شيخاً كان آخرهم بودهي - دهارمه. وبحسب

معتقدات الزن، فإن هذه البركة ترجع إلى ما قبل البوذا شكياموني نفسه. فقد وجد قبله ستة من البوذا في أدوار سابقة لدورنا هذا، وكان لكل منهم أسلوبه الخاص في نقل الدهارمه Dharma (أي القانون). ولنأخذ بعض الأمثلة التي تروى عنهم، وهي بعض المقاطع الشعرية التي نقلوا من خلالها الدهارمه، وتسمى غاثا Gathas، لقد أعلن البوذا الأول منهم، وهو فيباشيين Vipashyin، حكمته بالمقطع التالي:

«من صدر من لا شكل له، ولد هذا الجسد،

لقد ظهرت كافة الأشكال والصور كما لو بواسطة سحر،

ليس للكائنات الشبحية بعقلها وبوعيها أية حقيقة منذ البدء..

الشقاء والسعادة كلاهما فارغ، وليس لهما وجود».

وكانت غاثا البوذا السادس، كاشيابا Kashyapa. الذي سبق بوذا دورنا الحالي شكياموني، هي التالية:

«إن طبيعة الكائنات الموهوبة بالإحساس نقية وطاهرة،

وليس ثمة منذ البدء ولادة ولاموت.

هذا الجسد وهذا الفكر ليسا سوى مخلوقين شبحيين،

وفي تحولات الأشباح ليس ثمة خطيئة أو استحقاق».

كذلك عندما أوكل شكياموني لمهاكاشيابا نقل القانون الأسمى، فاه بالغاثا التالية:

«الدهارمه في نهاية الأمر هي دهارمه ليس بدهارمه؛

وإن دهارمه تكون لادهارمه أيضاً.

ولما كنت أنقل لك هذه اللادهارمه الآن،

فإن ما تدعوه دهارمهن الدهارمه - فأين يكون بعد ذلك كله الدهارمه».

وكانت غاثا الشيخ السادس بعد البوذا وفق التقليد الزن على النحو التالي:

«ألا فلنتدخل إلى الحقيقة الجوهرية للروح

وليس معنا أشياء ولا غياب الأشياء.

المستنيرون وغير المستنيرين واحد.

ليس ثمة أرواح ولا أشياء مادية».

وكانت غاثا الشيخ الثاني والعشرين مانورا Manura:

«إن الروح يتحرك مع العشرة آلاف شيء،

لكنه حتى في حركته يكون صافياً.

ألا أدركوا جوهره وهو متحرك؛

ليس ثمة فرح فيه ولا حزن».

إننا نلاحظ، حتى في هذه الغاثا بقاء التعاليم ضمن إطارها النظري التقليدي. والحق إن الزن لم يدخل مرحلته العملية المميزة له اليوم إلا بدخوله الصين مع بودهي - دهارمه الذي تعزى إليه الغاثا التالية:

«إن السبب الحقيقي لمجيئي إلى هذا البلد

هو نقل القانون لإنقاذ الذين كانوا غارقين في العماء.

إن زهرة ذات بتلات خمس قد تفتحت للتو،

والثمرة ستأتي من ذاتها».

ويعتقد بعض الرهبان الزن أن هذه الغاثا كانت نبوءة لانطلاقة الزن في الصين، وذلك باعتبار بودهي - دهارمه يرمز للشيوخ الخمسة الذين تلوه ببتلات الزهرة الخمس. غير أن بعض الدارسين يعتقدون أن تلامذة هوي - ننغ هم الذين ألفوها. لكن الأمر الثابت تاريخياً هو أن تعاليم بودهي - دهارمه لم تنتشر في الصين إلا بعد وفاته بنحو قرنين. وكانت هذه الفترة كافية دون شك لتمثل التعليم البوذي الأصيل ولإعادة صياغته وفق الأسلوب الصيني. لنستعر مثالاً من سوزوكي يقارن فيه بين الأسلوبين الصيني والهندي.

جاء براهماني إلى البوذا ليقدم له شجرتين مزهرتين وقد حملهما بيديه لقدرته السحرية الخارقة، فقال له البوذا: «ارمها». فترك البرهماني إحدى الشجرتين تسقط أمام البوذا، فأعاد البوذا الأمر، فترك الشجرة الثانية. فإذا البوذا يكرر قوله «ارمها». فأجابه البراهماني: «لم يعد لدي ما أرميه، فماذا تريدني أن أفعل؟» فقال البوذا: «أنا لم آمرك أبداً برمي الشجرتين المزهرتين، بل طلبت إليك رمي مواضيع الأحاسيس الستة، وحواسك الست، وحالات وعيك الست. وعندما تتخلى عن ذلك كله في آن واحد، ولا يعود ثمة ما تتخلى عنه، فإنك تتحرر من روابط الولادة والموت!». إننا نلاحظ في هذا المثال الوضوح في التصريح النهائي وفي الشرح. بينما نلاحظ في مثال آخر الأسلوب المباشر للزن الصيني في طرح مفهوم اللاتعلق نفسه وتجاوز العقل: جاء أحد التلامذة يسأل معلمه تشاو - تشيو Tchao-tcheou (باليابانية جوشو Joshu، ٧٧٨ - ٨٩٧م.) «ماذا يفعل الإنسان عندما يصبح عارياً من كل شيء؟» فأجاب المعلم فوراً: «فليرمه بعيداً». - «وما عليه أن يرمي طالما لم يعد يحمل أي حمل؟» - «في هذه الحالة فليستمر بحمله!».

❖ ❖ ❖

يعد تاريخ وصول بودهي - دهارمه إلى

الصين (عام ٥٢٠م) بداية تاريخ الزن الفعلي. وتتلخص رسالة بودهي - دهارمه التي حملها معه بالأسطر التالية: «نقل خاص للقانون الأسمى دون اللجوء للكتابات؛ وعدم التعلق أبداً بالحرف وبالكلمة؛ والتوجه مباشرة نحو نفس الإنسان؛ والتأمل في طبيعته الحقة وتحقيق حالة البوذا». لكن هذه الأسطر ليست من وضع بودهي - دهارمه، بل كتبت بعده. ولعل الوثيقة الوحيدة المرجح أنها من وضعه ليست أهم مؤلفاته التي يشرح فيها عقيدة الزن، وهي بعنوان: «تهدئة النفس». ويمكن تلخيص أهم ما جاء فيها على النحو التالي: ثمة طرق كثيرة لولوج الدرب، لكن ثمة طريقتان في النهاية، «مدخل المنطق» و«مدخل السلوك». الأول يرتكز على الفهم الفكري للبوذية بقراءة النصوص، مما يقودنا إلى فهم الطبيعة الحقيقية الواحدة في جميع الكائنات، وتكون هذه الطبيعة غير ظاهرة بسبب الوهم الذي يغلف الأشياء والأفكار الخاطئة. وعندما نؤمن بهذه الوحدة نحيا في سلام دائم، ونكون في تواصل صامت مع مبدأ الوحدة نفسه، ونتحرر من كافة الأوهام. أما «مدخل السلوك» فيشير إلى أربعة أعمال تلخص كافة الأعمال التي يجدر بنا التصرف وفقها: ١ - كيف نتصرف تجاه الحقد. فإذا تعرضنا لأي شر علينا أن نتذكر أنه قد يكون بسبب عمل قمنا به في حياة سابقة، ولهذا علينا قبوله وعدم الحقد على أحد، وخاصة إذا كنا نشعر أننا لم نقم بعمل سيِّئ في حياتنا هذه يوجب ذلك. ٢ - أن نطيع الكارما Karma، أو قانون القوانين، ذلك أنه ليس ثمة «أنا» في كافة المظاهر الكارمية. فالألم والرغبة هما كذلك من نتاج أفعالنا السابقة. وعندما نقبل شرطنا الحالي، وكارمانا كما نحن، لا يعود ثمة أي معنى للخسارة أو للربح بالنسبة لعقلنا. ٣ - عدم ملاحقة أي شيء كان. فالحكيم لا يتعلق بالأوهام ولا يسعى للأشياء الفانية، بل يثبت نظره على الحقيقة. كل الأشياء فارغة وليس ثمة ما يستحق أن نسعى وراءه. والسعي وراء الأشياء هو الذي يؤدي إلى الألم، وإلى التعب والحاجة إلى الراحة. وهكذا فإن عدم البحث هو طريق الحقيقة. ٤ - أن نكون على توافق مع الدهارمه. فالدهارمه خالية من الأنا. إنها الفراغ، ولا يمكن أن نلوث الفراغ بأي شيء على الإطلاق. وكما أن الدهارمه في جوهرها لاتنزع أبداً للتملك، فإن الحكماء يطبقون المحبة على أجسادهم وحياتهم ولايتذمرون مطلقاً.

كانت نهاية بودهي - دهارمه غامضة، فمن قائل إنه عاد إلى الهند، ومن قائل ببقائه في الصين. لكن المتفق عليه أنه عاش طويلاً وتجاوز عمره القرن ونصف القرن! وكان الشيخ التالي لدهارمه هو هوي - كو

Houei-K'o، وكان اسمه الأصلي شن - كوانغ Chen - Kouang. وكان كوانغ قد جاء ذات يوم إلى المعلم طالباً منه بإلحاح إرشاده حول حقيقة الزن. لكن هذا الأخير تجاهله تماماً. لكنه لم ييْئَس، وظل واقفاً ذات ليلة تحت الثلج الذي كاد يغطي وسطه بانتظار أن يلتفت المعلم نحوه. كان يدرك أن المعلمين الكبار مروا بمراحل قاسية قبل الوصول إلى الاستنارة. وفي النهاية التفت إليه دهارمه وسأله عن مراده، ولما عرفه سرعان ما أخذ يهول له الطريق؛ فما كان من كوانغ إلا أن قطع ذراعه بسيفه وقدمه له كدليل على إقدامه وإصراره قائلاً له: «إن نفسي لم تطهر بعد، وإني لأرجوك يا معلمي أن تطهرها». فقال له دهارمه: «احملها إلي لأعيد السلام إليها». وبعد تردد قال كوانغ: «طالما بحثت عنها طوال سنين، ولم أستطع إمساكها حتى الآن!» فأجاب دهارمه «هي هي ذي إذن وقد أصبحت نقية للأبد!». وبعد عدة سنوات جمع دهارمه تلامذته حوله وقال لهم: «إن موعد رحيلي قد أزف، وأنا أرغب أن أرى إلى أين وصلتم»... وبعد أن حاول عدد من التلاميذ إظهار معارفهم، تقدم هوي - كو وانحنى أمام المعلم باحترام وظل صامتاً. وكان ذلك سبب خلافته لدهارمه.

وقد عاش هوي - كو معظم حياته متخفياً، ثم قتل في النهاية لاتهامه بالهرطقة. ثم تلاه سنغ - تسان Seng - ts'an، وخلف تسان تاو - هسان Tao-hsin. وكان هسان قد سأل معلمه: «رجوتك يا معلمي، الا دلَّني على درب الانعتاق». - «ومن قيدك يوماً؟». - «لا أحد». - «إذا كان الأمر كذلك فلماذا تطلب الانعتاق؟». وقد وضع ذلك هسان على درب الاستنارة، وبلغها بعد دراسة مطولة إلى جانب معلمه. وقد ترك قصيدة رائعة تعد من أكثر ما كتب في الزن أصالة في التعبير عن تعليم هذه المدرسة، وهي بعنوان: «حول الفكر المؤمن». وها مقاطع منها:

– إن الدرب كاملة مثل الفضاء الشاسع
لا ينقصه شيء، ولا شيء زائد فيه؛
إن قيامنا بالاختيار

هو الذي يبعد حقيقته المطلقة عن نظرنا.

– لاتتبعوا التعقيدات الخارجية
ولا تمكثوا في الفراغ الداخلي؛

عندما يثبت الفكر صافياً في وحدة الأشياء

تتلاشى الثنائية من تلقاء ذاتها.
– إن الشيء هو شيء للموضوع
وإن الموضوع هو موضوع للشيء؛
الا فاعلموا أن نسبية الاثنين

تكمن في النهاية في وحدة الفراغ.

- الكل في الواحد

والواحد في الكل.

إذا ما تحقق ذلك فقط

فلا تعذبوا أنفسكم لعدم تحقيق الكمال!

- الفكر المؤمن لا ينقسم

وغير منقسم هو فكر المؤمن.

ها هنا تصبح الكلمات عاجزة،

ذلك أن هذا ليس من الماضي ولا من المستقبل ولا من الحاضر.

كان الشيخ الخامس هو هونغ - جن Houng-Jen. وكان قد جاء إلى تاو - هسان وهو لا يزال صغيراً. فسأله المعلم عن اسم عائلته (هسانغ hsing)، فأجابه: «لي طبيعة (هسانغ)، وهي ليست طبيعة عادية». - «وما هي إذن؟». - «إنها طبيعة بوذا - فو - هسانغ Fo-hsing)». - «إذن فليس لك اسم». - «لا يامعلمي، لأنه فارغ في طبيعته». ونلاحظ هنا تلاعب الفتى بلفظة هسانغ التي تعني «اسم العائلة» و«طبيعة» في آن واحد. ومع هونغ - جن بدأ عهد جديد في مدرسة الزن، إذ بدأت تنتشر جماهيرياً. وهو يعد المعهد الحقيقي للتحول الكبير الذي تم على يد خلفه هوي - ننغ.

كان هوي - ننغ رجلاً فقيراً يبيع الحطب في المدينة ليعيل أمه. وفي إحدى المرات سمع أحد الرهبان يرتل «سوترا Su-tra» مست قلبه. وعندما سأل أين يمكنه دراستها أرشده الراهب إلى «جبل الخوخ الأصفر» حيث يجد الشيخ الخامس لمدرسة الزن. وتدبر هوي ننغ أمره بحيث ترك لأمه ما يكفيها حتى عودته، وانطلق إلى حيث كان ينتظره مصيره. ووصل بعد شهر إلى الموقع، وكان السؤال الذي وجهه إليه المعلم: «من أين أتيت وماذا تريد؟». وكانت إجابته: «أنا مزارع من هسان - تشيو hsin - tche-ou وأريد أن أصبح بوذا». فقال له الشيخ: «أنت رجل من الجنوب إذن، ورجال الجنوب ليست لهم الطبيعة البوذية، فكيف تأمل تحقيق حالة البوذا؟» فأجابه الباحث الشجاع فوراً: «يمكن أن يكون هناك أناس من الشمال وأناس من الجنوب، لكن عندما يتعلق الأمر بطبيعة البوذا كيف يمكنك أن تقيم مثل هذا الفصل؟». وقد أعجب هذا الجواب المعلم، لكنه أوكل لهوي - ننغ مهمة هرس الأرز لجماعة المعبد. ظل هوي ننغ يقوم بعمله هذا طيلة ثمانية أشهر، حتى جاء يوم أعلن فيه الشيخ رغبته باختيار خلفه من بين تلامذته، وأخبرهم أن من يستطيع الإفصاح عن فهمه الأعمق للتعاليم على نحو أكمل سيحمل الرداء المتوارث عن دهارمه، رداء المشيخة، وسيصبح الشيخ السادس لمدرسة الزن. وكان شن - هسيو

Chen - hsiou أعظم تلامذته، فكتب على جدار حجرة التأمل من الخارج ما يلي:

«هذا الجسد هو شجرة البودهي Bod-hi،

والنفس مثل مرآة لامعة

فاحرص على نظافتها دائماً

ودون أن تترك الغبار يتراكم عليها».

واعتبر جميع من قرأ هذه الغاثا من التلاميذ أن صاحبها سيغدو الشيخ السادس لا محالة. لكنهم فوجئوا في صبيحة اليوم التالي بعبارة أخرى إلى جانبها، وكانت على النحو التالي:

«البودهي ليست مثل الشجرة

والمرآة اللامعة لا تسطع في أي مكان

وبما أنه منذ البدء لم يكن ثمة شيء موجود

فأين يمكن للغبار أن يتراكم؟»

كان هوي - ننغ هو صاحب هذه الغاثا. وقد لاقت صدى في نفس المعلم فقرر سراً أن يمنحه رداء المشيخة، إذ إنه شعر أن بعض التلامذة قد يحقدون عليه كونه كان عاملاً عادياً بالنسبة لهم. وهكذا دعاه سراً في الليل ومنحه الرداء، وطلب إليه أن يغادر نحو الجنوب. وقد انتشرت بوذية زن بفضل هوي ننغ في مناطق الجنوب وحققت ازدهاراً عظيماً. وبالمقابل، أسس شن - هسيو مدرسته في الشمال بعد موت الشيخ الخامس، لكن مدرسته لم تستمر بعده، في حين كانت مدرسة هوي - ننغ هي التي استمرت عبر القرون. فلقد شق هوي - ننغ طريقه بأسلوبه الخاص ليثبت جدارته بمركزه، معتمداً على تجربته الأصيلة وعلى إبداعه، حتى أننا لا نلمح في أحاديثه شكلاً من أشكال البوذية التقليدية. كانت بساطة فكر هوي - ننغ الذي لم يلوث بالدراسة وبالفلسفة تستطيع الوصول إلى الحقيقة كاملة بشكل مباشر. ويمكن تلخيص الأفكار الرئيسية التي جعلت من هوي ننغ المؤسس الحقيقي لبوذية الزن في الصين بالنقاط التالية:

١ - لقد وعى الزن مع هوي ننغ دوره الأساسي والحقيقي في الصين. وكان لفهم ولتطبيق تلاميذه لهذا الدور بشكل صحيح الفضل فيما نعرفه اليوم ببوذية زن. فهوي ننغ كان يؤكد على «الرؤية في طبيعتنا الحقة». وعلى هذه العبارة تمحور التعليم بعد ذلك.

٢ - وكانت النتيجة المباشرة لهذا التعليم هي الأسلوب «المفاجئ» الذي تميزت به مدرسة الجنوب. فالرؤيا هي فعل لحظي وآني. فالعين العقلية تدرك بنظرة واحدة الحقيقة كلها، هذه الحقيقة التي تتجاوز الثنائية بكافة أشكالها.

٣ - من هنا، يكون التأمل بعد تحقيق

هذه الرؤيا منهجاً بسيطاً يتبع للوصول بالعقل إلى الاستنارة والسكينة. وهكذا يؤكد هوي ننغ على الطابع الحدسي للاستنارة، ويرفض تفسير الدهيانه بشكلها السكوني. فالفكر لا يمثل الجوهر البسيط بوصوله إلى الدرجة العليا من التأمل، وهو ليس مجرد تجريد خال من المحتوى والنشاط فالغاية هي ينبوع الطاقة والمعرفة، وليست مجرد نقطة سكونية. ومن هنا يشدد هوي ننغ على أن الإرادة هي الحقيقة القصوى، وأن الاستنارة أعلى من طريق العقل وأرفع من التأمل الساكن في الحقيقة.

٤ - كان المنهج الذي اتبعه هوي ننغ لإظهار حقيقة الزن صينياً وليس هندوسياً. كان منهجه بسيطاً ومباشراً. ومن الأمثلة الشهيرة التي أخذت عنه وأصبحت تقليدية سؤاله: «من أين جئت؟» ولا يخفى علينا كما يمكن لهذا السؤال أن يحمل من معاني. لكن المهم أن المعلمين لم يبالوا أبداً بالإجابات عليه. وكانوا يجيبون مثلاً: «أنت كاذب» أو «كم صندلاً استهلكت؟!».

❖ ❖ ❖

مفاتيح بوذية الزن

يحسن بنا بعد هذا العرض التاريخي التوقف عند بعض المفاهيم التي تُعد مفاتيح لا غنى عنها للولوج لتعاليم بوذية زن، فنكون قد أوفينا هذه الدراسة الموجزة حقها. وعلينا قبل كل شيء التأكيد على أن الصعوبة التي تواجه دارس الزن لا تكمن في المصطلح بالدرجة الأولى، على الرغم مما لهذا الأخير من أهمية. والحق يقال إن ثمة بعض المصطلحات السنسكريتية والصينية التي لا نجد لها مرادفاً مفرداً دقيقاً في أية لغة أخرى. غير أن الأمر لا يتعلق في الجوهر. وعلى كل المستويات فلسفياً وميتافيزيائياً وحتى سرانياً، بتصور عقلي. وذلك أننا لا يمكن أن نتفكر في الزن، بل أن نعيشه ونحققه.

لقد شدد هوي ننغ على نقاط أساسية في أحاديثه، وكررها باستمرار، مثل «الطبيعة الحقة»، وعدم الاهتمام بالأشياء، والتجرد واللاتعلق والفراغ (الذي علينا ألا نقرنه أبداً بالعدم). ويتبين لنا مباشرة من هذه العبارات هدف الزن، ألا وهو صقل العقل وجعله يلامس مباشرة الحقيقة الجوهرية. ففي رمي القوس بحسب طريقة الزن مثلاً، لا ينفصل الرامي عن الهدف، بل يشكلان حقيقة واحدة. فالرامي لا يعني نفسه لحظة الرمي ككائن مشغول بإصابة الدريئة أمامه. ويكون في حالة اللاوعي هذه قد أفرغ نفسه تماماً من الذات، ويكون قد أصبح واحداً مع مهارته التقنية. هذا علماً أنه يتحقق عندها في هذه التقنية شيء ما لا يمكن الحصول عليه بأية تدريبات منهجية أخرى للرمي بالقوس.

فالرامي الزن لا يفكر بإصابة الهدف. إنها طريقة مختلفة تماماً عما تألفه في مدارس التدريب. إن الرامي يكون هو الهدف!

إن هذا الشيء المختلف في رمي القوس بالنسبة لمدرسة الزن هو ما ندعوه بالساتوري Satori. إنه الحدس، لكنه أيضاً حدس مختلف تماماً عما نألفه بهذه الكلمة، ويمكن تسميته بالحدس براجنا Prajnâ. وتترجم براجنا بالحكمة المتسامية أو المتجاوزة. لكن ذلك أيضاً لا يفي المعنى حقه تماماً. فبراجنا هي الحدس الذي يدرك الأشياء لحظياً بكليتها وبخصوصيتها الفردانية لأن واحد. إنه حدس يرى، دون أي تأمل مسبق من أي شكل كان، أن الصفر هو اللانهاية وأن اللانهاية هي الصفر، الأمر الذي لا يعدّ رمزاً رياضياً أو ميتافيزيائياً، بل واقعاً تجريبياً ناجماً عن إدراك مباشر.

الساتوري على المستوى النفسي هو تجاوز حدود الذات، وعلى المستوى المنطقي رؤية التآلف بين النفي والإيجاب، وعلى المستوى الميتافيزيائي هو المعرفة الحدسية أن الصيرورة هي الكائن وأن الكائن هو الصيرورة.

يحدثنا سوزوكي في «دراساته في بوذية زن» عن فهم هوي ننغ للزن فيقول: «إن الزن يرتكز بحسب هوي ننغ على الرؤيا في طبيعتنا الحقة. إنها أكثر التعابير دلالة على مراحل تطور مدرسة الزن». إن هذه الطبيعة الحقة بالنسبة للزن هي الحياة التي لا بداية ولا نهاية لها، والحقيقة الواحدة التي يصدر عنها الكون كله. وبحسب سوزوكي: «إن جوهر بوذية زن يرتكز على الوصول إلى زاوية رؤيا جديدة للحياة وللأشياء. فإذا كنا غير راضين عن هذه الحياة لأسباب معينة، وإذا كان في طريقة حياتنا ما يمنع عنا الحرية بالمعنى الأكثر قداسة، فعلينا البحث عن طريق أخرى تعطينا الشعور بالتحقق وبالامتلاء. وهذا ما يقترح الزن تقديمه لنا. فهو يؤكد إمكانية تحقيق وجهة نظر جديدة، تتخذ الحياة من خلالها منظراً أكثر حيوية وأكثر عمقاً. لكن لا شك أن هذا التحقيق هو في الواقع أكبر كارثة عقلية يمكن أن تجتاز حياتنا. فهو ليس مهمة سهلة، بل هو نوع من معمودية النار. وهذا الوصول إلى وجهة نظر جديدة في علاقتنا مع الحياة والعالم تدعى بشكل عام عند الزن اليابانيين بالساتوري»... «غير أن تحقق أو تفتح الساتوري هو تجديد حقيقي للحياة نفسها. وعندما يكون أصيلاً تكون آثاره على الحياة الروحية والأخلاقية ثورية تماماً، وتقود للنقاء الكامل». سئل أحد معلمي الزن يوماً عما كان يؤلف طبيعة أحد البوذا، فأجاب: «لقد ثُقب قعر الدلو». ويمكن لهذا المثل أن يبرز لنا أية ثورة حققتها هذه التجربة الروحية. إن ولادة إنسان جديد تكون هنا كارثية تماماً بالنسبة للعقل.

ونشير هنا إلى أن مدرسة الزن تحافظ على انتقال الدهارمه دون أي شكل عقائدي. ويعلق سوزوكي في «دراساته» حول هذه النقطة قائلاً: «إن السؤال يتعلق هنا فيما إذا كان ممكناً تحقيق التجربة دون أن يسبقها أي تساؤل فلسفي أو تطلع ديني أو قلق روحي. وفيما إذا كان يمكن للتجربة أن تتم ببساطة كفعل وعي. وبغير ذلك لا يمكن معالجة نفسانية التجربة بشكل منفصل عن العقائد الدينية أو عن الفلسفة. وإذا كانت التجربة الزن تتم في الواقع وتتشكل في النهاية كنظام من الحدس وفق مفهوم الزن، فإن ذلك يتعلق أساساً باتجاه المعلم وبأسلوبه، مهما كان هذا الأسلوب غامضاً في مظهره، ودون هذا الأسلوب الخاص تكون التجربة نفسها مستحيلة. وهذا يشرح لماذا تكون موافقة المعلم ضرورية لتأكيد أورثوذكسية التجربة الزن، وأيضاً لماذا يشدد تاريخ الزن بدرجة كبيرة على أورثوذكسية نقل الدهارمه».

❖ ❖ ❖

يمكننا الآن تلخيص أهم النقاط المفاتيح التي يذكرها هوي - ننغ في أحاديثه، ونبدأ بعبارته الشهيرة: «الرؤيا في طبيعتنا الحقة». فبحسب سوزوكي «إننا نتكلم عن الرؤيا في طبيعتنا الحقة، وليس عن تحقيق الدهيانه، Dhyâne، أو عن تحقيق الحرية. وهنا يكمن جوهر الزن، وكافة تعاليم هوي ننغ اللاحقة ليست شروحاً لهذه الفكرة. فكلمة طبيعة كان يقصد بها طبيعة البوذا، ومن وجهة نظر عقلانية، براجنا». ويقول «إن كل فرد منا يملك هذه البراجنا، لكننا لا نتوصل لتحقيقها في أنفسنا بسبب عماء فكرنا. وبالنتيجة يجب أن يرشدنا معلم حتى تنفتح العين الروحية ونستطيع أن نرى بأنفسنا في طبيعتنا الحقة. إن هذه الطبيعة لا تعرف التعددية، فهي وحدة مطلقة، وهي عينها عند العارف وعند الجاهل. والتمييز ناجم عن العماء وعن الجهل. فالناس يتحدثون عن براجنا كثيراً، ويفكرون بها كثيراً، لكنهم يخفقون تماماً عندما يتعلق الأمر بتحقيقها في نفوسهم. ولهذا علينا ألا نتعلق بالحرف، بل أن نترك براجنا تتألق بنفسها فينا».

أما فيما يتعلق بالفراغ (شونيا Shûnya) أو الخواء (شونياتا Shûnyata)... «فإنه ينبوع كافة فلسفات وتعاليم ومدارس الماهايانه. ذلك أن هذا الخواء يطرح فيها كأساس الوجود. وهو لا يعني النسبية كما فسره بعض البوذيين أحياناً، بل إنه أبعد من ذلك كثيراً، فهو ما يجعل النسبية ممكنة: الخواء هو حقيقة حدسية يمكننا بفضلها وصف الوجود كمتعدد ونسبي». وتقول السيدة ألكسندرا دافيد نيل Alex-andra David - Néel في كتابها حول التعاليم السرية في المدارس البوذية

التيبتية: «إن معنى كلمة فراغ أدت إلى تعارضات وتعليقات كثيرة فيما بين البوذيين، وقلة من الغربيين استطاعوا فهمها. غير أن أحداً من البوذيين، أكان من الهينيانه أم من الماهايانه، لم يفكر مطلقاً بجعلها مكافئة لكلمة عدم».

وفي الحقيقة، تشكل كلمة عدم تصوراً غامضاً غير محدد بفكرة دقيقة. والعدم المطلق لا يمكن سبره. ومن يقول «عدم» يتجسد في هذا الخواء بفعل كونه واجب الوجود بنفسه لكي يصل إلى هذه الفكرة. وبالنسبة لمدرسة مهايانه، تأخذ كلمة فراغ معنى نسبي، لكن هذا المعنى يشير إلى أن كافة الكائنات فارغة، فهي نتائج تلاقي الأسباب وليست سوى أسماء تغطي الفراغ أو الحقيقة اللامتبدلة. كذا فإن كل ما يوجد بأي شكل كان. وفي كافة أحوال المادة الممكن تخيلها، وكل الكائنات والأشياء على أي مستوى من الوجود كانت، فارغة من الحقيقة الجوهرية، أي من أنا ذاتية المنشأ ومتجانسة في ذاتها. عندما نعي أن كل الظاهرات التي تنبثق باستمرار غير دائمة ومتحولة أبداً، أنها مايا Maya ووهم نسبي، نستطيع الوصول لـ «ممارسة الخواء»، وهي الكلمة التي تتخذ عندها المعنى الذي نعطيه عادة لمفهوم المطلق، وممارسة الخواء تعني هنا جعل الفكر ينظر إلى ما وراء العوالم النسبية والمتغيرة والخاضعة للصيرورة.

إن ممارسة الخواء تجعلنا ندرك بشكل أفضل معنى اللاتعلق، وذلك بتحررنا من مفهوم الأنا الذي نعتقد أنه أبدي في حين هو ينتمي للعالم النسبي. يقول سوزوكي في «دراساته»: «كان بوذا يعني بكلمة «تحرر» الحرية من كافة أشكال التعلق، الحسية منها (Rûpan) والعقلية (Vinnamâm). وطالما بقي أقل أثر للتعلق، أكان داخلياً أم خارجياً، ستبقى جذور الأنا، وهي ستخلق من جديد قوة كارمية وتجرنا إلى عجلة الولادة والموت. إن هذا التعلق هو أحد أشكال الوهم أو التخيل».

اللاتعلق هو المبدأ الأساسي في مدرسة بوذية زن، وكلمة لا تعلق بالصينية هي وونيان Wou - Nien، ويجدر بنا التوقف عندها قليلاً.

آ - كلمة وونيان هي مفتاح طريقة التأمل الميتافيزيائية في مدرسة شان.

ب - «وو» تعني بالصينية لا يوجد، عدم امتلاك شيء، العدم، النفي... وهي لا تعني الفكرة التي نسبها لها مترجم كتاب سوزوكي إلى الفرنسية (اللاعقلي بحسب الفكر الزن) بقوله: «وويتألف من قلب أو عقل...». والحق أن كلمة وو لا تعني قلب، بل نار، والنار تدمر وتمحو كل شيء، أياً كان.

جـ - تتألف لفظة نيان من إشارتين: تسين Tchin وسين Sin، الأولى تعني الآن، حالياً، والثانية تعني قلب، شعور، فكر،

مجموع القدرات العقلية والأخلاقية... وبجمعهما يمكن الحصول على التفكير بـ، أو تذكر... وبشكل آخر، يمكن أن يشير هذا المصطلح إلى الفكر المتعلق بالماضي أو بالذكريات، أو بالتفكير بالحاضر وبالمستقبل.

د - يمكن إذن ترجمة وونيان بـ «لافكر»، «لا مشاعر»، أو «لاقلب»، لكن هوي ننغ يقول: «من لا يحقق هذه الدهارمه لا يبلغ الوونيان الذي هو اللاذكرى (Wou - I) واللا تعلق (Wou - Cho)».

من الواضح أن ترجمة وونيان بلا فكر أو بلا قلب غير كاف أبداً للتعبير عن الفكرة الجوهرية. ويقول هوي ننغ أيضاً: «من لا يدنس نفسه بأي شيء، ذلكم هو الوونيان. على الكائن المفكر أن يكون متجاوزاً دائماً وغير متعلق بأي مجال لئلا يكون الفكر سبب إنتاج مجال آخر». ولا شك أن هوي ننغ لا يشير هنا إلى الوونيان باللافكر فقط، إذ إن الكائن الإنساني الذي يجرد من الفكر يكون ميتاً كما يقول. وكما يرى، فإنه يجب أن يكون الفكر فاعلاً ومتحركاً، وإلا فإنه لن يوجد. ومن جهة أخرى، فإن التفكير باللاتعلق هو تعلق. هذا ما يعبر عنه شن - هوي Shen - Huei أهم تلامذة هوي ننغ، والذي اعتبر بعد الشيخ السابع للمدرسة: «إن الذين يتحدثون عن التأمل في الفراغ وتركيز انتباههم عليه هم متعلقون بالفراغ». وأما ما يعنيه الوونيان بالنسبة له، فيقول: «ووهي اللاوجود، ونيان هي تشن - جو tchen - jou (تثاتا Tathâta، أو الجوهر الكامل النقاء)». وعند سؤاله عن الفرق بين نيان وتشن - جو أجاب: «لا فرق بينهما». وسئل مجدداً لماذا تفصل بينهما إذن طالما لا فرق بينهما، فأجاب: «عندما نتكلم عن نيان، فإن ذلك هو تجلي أو رد فعل التثاتا التي هي جوهر الفكر أو طبيعته العميقة».

وهكذا نرى أن كافة الأحاسيس هي تجليات للتشن - جو. أما تعليق سوزوكي على وونيان فجاء على النحو التالي في دراساته: «بحسب هوي ننغ، وونيان هو اللاوعي، وهو الاسم الصحيح ليس فقط للحقيقة الأسمى، بل ولحالة الوعي التي تظهر فيها هذه الحقيقة. طالما بقي وعينا منفصلاً عن الحقيقة، فإن قواه تتمركز بشكل واعٍ أو غير واعٍ حول الأنا، وتكون النتيجة النهائية شعوراً بالوحدة وبالألم». إن على الوعي، بطريقة أو بأخرى، أن يتصل باللاوعي إذا كان منفصلاً عنه، وعند تحقق التواصل تكون النتيجة هي الوونيان.

يقول هوي ننغ في شرحه للونيان: «ولكن يا أصدقائي، أن نحقق لمرة واحدة الرؤيا الداخلية، وسندرك ما يعني أن نكون البوذا. عندما يدخل نور براجنا إلى أعماق

الوعي، فإنه ينير الداخل والخارج. وكل شيء يصبح شفافاً ونعرف عندها فكرنا الأعمق. ومعرفة الأعمق يعني الانعتاق. وعند بلوغ الانعتاق تتحقق البراجنا - سمادهي - Prajna - Samadhi، وتحقيق البراجنا - سمادهي يعني تحقيق اللاوعي. ولكن ما يعني تحقيق اللاوعي؟ إنه يعني رؤية الأشياء كلها كما هي، ودون التعلق بأي منها. إنه الحضور في كل مكان وعدم التعلق بأي مكان. إن الإقامة أبداً في نقاء طبيعتنا الحقة... إنه البراجنا - سمادهي وامتلاك ضبط الذات، وبلوغ الانعتاق. وهذا ما يعرف بأن نحيا اللاوعي. إذا لم تأتنا أية فكرة من أي شيء كان، فهذه إشارة لتوقف الوعي، وفي عبوديتنا لدهارمه نكون أيضاً ضمن إدراك جزئي. إن من يفهم أمثولة اللاوعي يكون ذو معرفة كاملة بكل شيء. ومن يفهم أمثولة اللاوعي يفتح عينيه على ملكوت بوذا. ومن يفهم التعليم الخاطف والخشن للاوعي يبلغ حالة البوذا».

❖ ❖ ❖

يجدر بنا التوقف أيضاً عند كلمة تثاتا Tathata التي مرت معنا، والتي يستخدمها هوي ننغ مراراً وتكراراً. تثاتا تعني أن نكون «ذاك». ويرد هذا المصطلح بشكل خاص في النصوص البوذية، ويلفظ بالصينية تشين - جو :Tchen - jou تشين تعني الحقيقي، الأصيل، الصحيح، النقي... وجو تعني المشابه، المطابق، اللامتغير... ومن هنا، فإن التثاتا هي المعرفة الشاملة والكونية، ولهذا فهي مطابقة للكون طالما أن كل معرفة تكون مطابقة لموضوعها. «وهي إذن الدهارمه كلها، لكنها مع ذلك ليست دهارمه هي نفسها». إنها التاتا، الجوهر الأسمى كلي النقاء، ومع ذلك، فهي ليست مجموع الجواهر النقية الأدنى منها، وهي تحتويها دون أن تمتص فيها.

غالباً ما كان هوي ننغ يشير أيضاً إلى أتباع مدرسة «الأرض النقية» الذين كانوا يعبدون أميتابا Amitabha، وهو بوذا النور اللانهائي (أميتا amita لانهائي وأبها abha نور...). وبحسب الميثولوجيا البوذية كان يعرف بأميتايوس (لأن دوام حياته أيوس ayus لا نهائي). ويشكل أميتايوس أقنوماً في ثالوث البوذا، أي في أجساد البوذا الثلاثة: أميتايوس وأفلوكيتسفارا -Avaloki teshvara ومهاستمبراتا -Mahasthampra ta. إن أفلوكيتسفارا تعني الذي ينظر برأفة نحو الأدنى، أي نحو الكائنات مهاستمبراتا المعذبة، وقد بلغ قوة كبرى. وبحسب التقليد البوذي الصيني، فإن عبادة أميتابها ولدت في شمال غرب الهند عند الحدود بين الهند وإيران، ودخلت الهند نحو عام ١٥٠ ب م.

كيف يمكن أن نفهم إشارة هوي ننغ إلى

الأجساد الثلاثة للبوذا؟ إن عقيدة الأجساد الثلاثة للبوذا، تري كايا Tri-Kaya، هي إحدى أهم وأعمق تعاليم مدرسة مهايانه. ويمكننا أن نقرأ شرحاً هاماً لها في مقدمة و.ي. إيفانز فنتز W.Y. Evans - Wentz لنص الباردو تودول Bardo - Thodol، كتاب الموتى التيبتي، يقول: توجد في الباردو تودول عقائد باطنية مغلقة بالرموز. ويمكن إيجاز عقائد المهايانه الأساسية هذه بالشكل التالي.

١ – الفراغ: إن الهدف الأسمى في كافة مناهج اليوغا التيبتية هو تحقيق الفراغ، لأن تحقيقه هو بلوغ الدهارمه – كايا Dharma - Kaya اللامشروط، أو الجسد الإلهي للحقيقة، والحالة البدئية للامخلوق، وحالة الوعي البودهية Bodhique فوق العالمية: حالة البوذا.

٢ – الأجساد الثلاثة: الدهارمه كايا هو أسمى أجساد البوذا الثلاثة، وجميع البوذا والكائنات الذين حققوا الاستنارة الكاملة، والجسدان الآخران هما: سمبوغا كايا Sa-boga - Kaya، أي الجسد الإلهي الموهوب كلياً، والنيرمانا كايا Nirmâna - Kâya، جسد التجسد الإلهي.

يرمز للدهارمه كايا بمحيط لانهائي، ساكن لاموج فيه، ترتفع منه ضبابية وغيوم وقوس قزح، وهي تشير بمجموعها للجسد الثاني سمبوغا كايا. وإذ ينير قوس قزح هذه الغيوم فإنها تتكثف وتسقط من جديد بشكل أمطار تمثل الجسد الثالث نيرمانا – كايا..

إن الدهارما – كايا هو البودهي bodhi البدئي الذي لا شكل له، والذي هو التجربة الحقيقية المتحررة من كل خطأ أو إعتام مقصود أو طارئ، وفيه يكمن جوهر الكون، ويتضمن السنفسارا Sangsâra والنيرفانه Nirvana (سنغساره أو سمساره Sa-massâra عالم التجلي والظواهر والولادة والموت، وهو القطب المقابل للنيرفانه). وكيانين أو كشرطين لقطبي الوعي يكونان متطابقين في أعلى درجات المحاكمة العقلية. وبكلمة أخرى، فإن دهارمه – كايا (جسد القانون كما يترجم أدبياً) هو الحكمة الأساسية، وسمبوغا – كايا (جسد الحساب والتعويض) يعطي الشكل للحكمة المنعكسة، والنيرفانا – كايا (الجسد المتغير أبداً)، أو جسد التحول، يعطي الشكل للحكمة العملية أو المتجسدة.

«اللامخلوق، والذي لا شكل له، واللامتغير، هو دهارمه – كايا. وظهور كافة الصفات الكاملة في جسد، ذلك هو سمبوغا – كايا». إن ما يتخذ شكلاً من كل ما هو حكمة في دهارمه – كايا، هو جسد سمبوغا – كايا. أما تمايز الجسد الوحيد إلى كثرة فهو نيرمانا – كايا، أو التجسد الإلهي بين الكائنات الحسية الغارقة في

الوهم المسمى سنغسارا. إن كافة الكائنات التي تولد في هذا العالم أو غيره بكامل وعيها وإرادتها وتعمل على الارتقاء بالآخرين لمستواها هي الكائنات المتجسدة في نيرمانا - كايا. يقول اللاما كازي داوا ســمــدوب Kazi Dawa Samdup: «في المشهد اللامحدود للكون الموجود والمرئي، وأياً كانت الأشكال التي تظهر فيه، وأياً كانت الأصوات التي تهتز فيه، وأياً كانت الإشعاعات التي تنيره أو التي يعرفها الوعي، فإن ذلك كله إن هو إلا لعبة أو تجل لتري - كايا، المبدأ الثالث، سبب كافة الأسباب، الثالوث الأولاني».

❖ ❖ ❖

تتمة في تاريخ الزن وتأثيره في الفن

دخلت بوذية الشان إلى اليابان منذالقرون الأولى لتطورها في الصين. لكن تأسيسها الفعلي تم على يدي إيزي Eisai في القرن الثاني عشر، ثم شويو ديشي Shoyo Daishi الذي أدخلها في القرن الثالث عشر. كان إيزي ينتمي للتقليد الصيني لينجي Linji (رينزي Rinzai باليابانية) من بوذية شان، وهو يؤكد على أهمية الكوان Koan (الأحجية) والصدمة العنيفة من المعلم الذي يهدف لمساعدة التلميذ المتأمل على بلوغ الاستنارة (ساتوري). أما الزن كما أدخله شويو ديشي إلى اليابان فكان يميل إلى التأمل في وضعية الجلوس الصامت (زازن Zazen) الذي يمكن أيضاً أن يؤدي إلى تجربة الاستنارة. وتعطي المدرستان معاً الأولوية لتعليم التلميذ على يد معلم، ولتقليل الكتابات والنصوص إلى حدها الأدنى. وفي القرن السادس عشر، لعب الكهنة الزن دوراً هاماً في تاريخ اليابان كدبلوماسيين وإداريين، وساهموا مساهمة كبرى في بناء الثقافة اليابانية. وقد استلهموا النماذج الثقافية اليابانية وتبنوها مثل طقس الشاي وفن البستنة والرمي بالقوس..

وكما أن الزن غير مؤسس على عبادة ألوهة متغايرة في صفاتها، كذلك فإن جمالية الزن ليست مؤسسة على فلسفة محددة، لكنها تقدم وسائل مباشرة وهامة لفهم الزن، طالما أن أشكالها وأنماطها بعيدة بشكل عام عن الرمزية التي تتعلق بها المذاهب الأخرى في الفن البوذي. فبالنسبة للزن، لا يكون العمل الفني تمثيلاً للطبيعة، بل يكون هو نفسه عملاً من أعمال الطبيعة، وهذا لا يعني أن تترك الأشكال الفنية للفوضى أو للصدفة، بل ألا يكون ثمة ثنائية فاصلة أو صراع أو تعارض بين العنصر الطبيعي في الصدفة والعنصر الإنساني الضابط. «إن التقنية الفنية في الزن هي منهج في الآنية، وآنية في المنهج»، كما يقول آلان واطس A. Watts.

ثمة مصطلحات قليلة تبين لنا بحث

الزن عن كل ما يمكن أن يقرب الإنسان من الطبيعة لكي يتمكن عبر ذلك من اكتشاف الجوهر الإلهي الذي فيه هو نفسه: سابي Sabi، أي الوحدة، أو إنجاز الأشياء في آنية عجيبة مما يعطي العمل شكلاً طبيعياً لم تلمسه يد إنسان؛ وابي Wabi، أي التعرف الفجائي والآني على طبيعة الأشياء العادية جداً، أي البساطة والعفوية والفقر؛ أوار Aware، أي إدراك الشكل التحولي الانتقالي للعالم وللحظات التي لا معنى لها من حياتنا، ومعرفة الشكل الحقيقي للحاضر اللازمني، وهو الموضوع الثابت في كافة الفنون الزن. كذا يمكن أن نلخص كافة مظاهر هذه الثقافة بكلمات بسيطة وقليلة: البساطة والصرامة والطبيعية والتناسق.

٭ ٭ ٭

مقتطفات من تعاليم هوي - ننغ

- أيها الباحث المستمع، إن كل حكمة مصدرها طبيعتنا الحقة والعميقة، وليس مصدراً خارجياً.

- لا تتكلم باستمرار عن الفراغ دون أن تمارسه وتحققه في قلبك.

- أيها الباحث المستمع، ما هي براجنا؟ إنها تعني الحكمة الأسمى (التجاوزية). فإذا حافظنا بصرامة في كل وقت وفي كل مكان على فكرنا حراً من أية رغبة، فإننا نمارس الحكمة.

- إن التركيز هو جوهر الحكمة، والحكمة هي تجلي التركيز. وعندما نبلغ هذه الحكمة يكون التركيز مساوياً لها، والعكس صحيح. الحكمة تولد التركيز، والتركيز يولد الحكمة، وليس ثمة فارق بينهما، إنهما يشبهان المصباح ونوره؛ المصباح حامل النور، والنور تجلي المصباح. (يوحد هوي ننغ هنا بين الطريق والغاية).

- أيها الباحث المستمع، علينا المحافظة على الدرب نقية حرة. فكيف تستطيع وضع الحواجز فيها؟ إذا حررنا فكرنا من التعلق بالأشياء، يكون الدرب واضحاً وبغير ذلك فإننا نعيق أنفسنا بأنفسنا.

- إن بعض معلمي التأمل يعلمون تلاميذهم التركيز على فكرهم للحصول على السلام حتى يكف نشاطه تماماً. وعندها يتخلى التلاميذ عن أي جهد عقلي. والجهلة الذين لا يفهمون يصبحون مجانين كونهم وضعوا ثقتهم كلها بهذا التعليم. ومثل هذه الحالات ليست نادرة ومن الخطأ تعليم الآخرين القيام بذلك.

- في التعليم الأورثوذكسي لا يوجد عملياً تمييز بين الاستنارة الآنية والاستنارة التدريجية. والفرق الوحيد المعروف فعلاً هو أن بعض الناس يملكون ذكاء حاداً بطبيعتهم، في حين يكون أشخاص آخرون محدودي الذكاء. المستنيرون يكتشفون الحقيقة فجأة، لكن الذين يعيشون في

الوهم يأتون نحوها تدريجياً. ومع ذلك، يختفي هذا الفرق ما أن نبدأ بتعليم معرفة فكرنا الخاص وبتحقيق طبيعتنا الحقة. ولهذا فإن تعبيري «آني» و«تدريجي» هما أكثر ظاهرية مما هما واقعيين.

- من تقليد مدرستنا أن نعد اللاظاهرة (won - siang) كجوهر، وعدم التوفق (won - tchou)، أي عدم ترك الأشياء، تأسرنا، كقاعدة، واللاتعلق (won - nien) كمبدأ جوهري.

اللاظاهرات تعني عدم الانغماس في الأشياء الخارجية.

واللاتعلق هو تجلي جوهرنا كلي النقاء (تشن - جو، أو تثاتا).

واللاتوقف هو اعتبار ما هو خير أو شر كفراغ. أي أن نعامل المقربين إلينا وأعداءنا سواء بسواء. وعلى الفكر ألا يتوقف عند هذه النقاط لأية لحظة كانت.

الساتوري والكوان

في أحد الأيام، سمع هوي - ننغ المقطع الشعري التالي على لسان أحد التلامذة، وهو لمعلم في فن التأمل يدعى وو - لونغ :Wuou - Lung

إن لوو لونغ دروبه ووسائله لعزل الفكر عن الأفكار كلها.

عندما لا تؤثر الظروف على الفكر

فإن شجرة الاستنارة تكبر باستمرار».

وعندها قال هوي - ننغ: «إن ناظم هذه الأبيات لم يحقق بعد ملء طبيعته العميقة، وتطبيق تعليمه لا يؤدي إلى التحرر، بل يزيد من القيود شدة».

ونظم مقابل ذلك هذه الأبيات:

«ليس عند هوي ننغ دروب ولا وسائل

لعزل الفكر عن أية فكرة؛

إن الظروف غالباً ما تؤثر على فكره

لكنني أدهش كيف يمكن لشجرة الاستنارة أن تكبر».

إن ما يحمله هذا المقطع من حيوية دافقة ليدهشنا بالتأكيد. فهو يرينا قبل كل شيء لا تعلقه بأية وسيلة كانت. فأي منهج يظل بالنسبة للمعلم الزن قيداً، وما لم تكن الحرية آتية من الداخل، فلا يمكن لأي شكل خارجي أن يطلقها. غير أن شرح هذه الأبيات لا يعد من الزن في شيء. إن على المستمع أن يتقبلها بأذنه الداخلية، وبقلبه. إن الظروف غالباً ما تؤثر على فكره، لأنه لا يعزل نفسه عنها، لكن ثمة نور داخلي يزداد ألقاً باستمرار، نور ينبع من القلب، وتوجهه الإرادة الطيبة التي مصدرها المحبة.

ومن هنا، فليس ثمة سبب ونتيجة في الزن، وليس ثمة تسلسل منطقي بمفهومنا

المعاصر في التجربة الزن. إنما الزن يتكشف لنا هنا من خلال علم نفس داخلي كلي. وكأنه يبرز لنا من خلال تعاليمه النفس البشرية وهي تولد وتتجدد باستمرار. كذا فإن التعاليم الزن تأخذ الإنسان بكليته الجوهرية التي لا تتألف من مجموع كياناته المختلفة. ومن هنا فإن أساليب بلوغ الاستنارة تظل ناقصة بالنسبة لها ما لم تكن مباشرة، أي متواصلة مع الطبيعة الحقة فينا. ولهذا اعتمد معلمو الزن الكوان Kô - an، وهو أحجية يطرحها المعلم على التلميذ. وبشكل عام الكوان **سؤال طرحه معلم قديم على تلميذ وشاع بعد ذلك بين معلمي الزن، أو هو إجابة على** سؤال أحد التلامذة. وهنا بعض الأمثلة عليها:

١ - سأل تلميذ تونغ - شان - Toung - Chan: «من هو البوذا؟» وأجاب المعلم: «ثلاث كين kin من الكتان». (الكين وحدة وزن).

٢ - سأل أحدهم إيون - مين - lun - mên يوماً: «عندما لا تهتز أية فكرة في الفكر، فهل يوجد ثمة خطأ عندها؟» - «بقدر جبل سومرو Sumeru».

٣ - وسأل تلميذ تشاو - تشو - Tchao - Tcheou: «هل توجد طبيعة البوذا في كلب؟» «فأجابه: «أوه». و«أو Ou» تعني «لا» أو «أبداً»، ولكن عندما يطرح هذا اللفظ ككوان فإنه يفقد معناه الأدبي. إنه مجرد «أو» بسيط لا أكثر ولا أقل.

٤ - عندما جاء بانغ p'ang ليرى ما - تسو للمرة الأولى وليحصل منه على التعليم الزن، سأله: «من هو الذي ليس له رفاق بين العشرة آلاف شيء في العالم؟» فأجابه ما - تسو: «عندما تشرب مياه نهر هسي His دفعة واحدة أقول لك من هو».

ما هو هدف معلم الزن عندما يعطي غير المسار مثل هذه المسائل لحلها؟ إن الفكرة الأساسية هنا هي تفتيح النفسانية الزن في فكر التلميذ، بحيث تنشأ عنده حالة وعي موازية لا بل ومطابقة لحالة فهم المعلم لهذه الأقوال. وبشكل آخر، عندما نفهم الكوان نفهم حالة فكر المعلم. وذلك هو الساتوري.

وفي الحقيقة، فإن معلمي الزن يعدون عارفين كبار للنفس الإنسانية. ومن هنا مقدرتهم على التعامل معها بهذا الأسلوب المباشر. إن وظيفة الكوان الأولى والأساسية هي صدم الفكر، وإيقافه عن العمل، وإجباره على الإقرار نفسياً بأن ثمة ممالك لا يستطيع بلوغها. وفي مرحلة ثانية، تكون وظيفة الكوان إنضاج الوعي حتى تفجره الأخير في الساتوري. فالمرحلة الثانية إذن هي بذل الجهد المضاعف بالتأمل لبلوغ الاستنارة.

❖ ❖ ❖

جانب من فلسفة الزن

أحب في النهاية تقديم مقطع من نص لدوجن كيجن Dogen Kigen (أو المسمى أيضاً دوجن إيهي 1200 - 1253) عرضه فيليب كابلو Phlipe Kapleau في نهاية مؤلفه «ركائز الزن الثلاث»، وذلك لاعتقادي أنه يشكل خير خاتمة لمثل هذه الدراسة من حيث هو يرينا عمق فلسفة الزن ويدخل بنا أقصى بعد عقلي يمكن من خلاله تناول بوذية زن. والمقطع مأخوذ من مؤلف بعنوان شوير جنزو Shobogenzo، وهو يتضمن ٩٥ فصلاً قضى دوجن في كتابتها ربع قرن تقريباً، ويتناول فيها مواضيع بسيطة تتعلق بحياة الرهبنة، ومواضيع عميقة وشائكة كالزمن والكائن، مع الممارسة التي تقود للاستنارة. ويعد هذا المؤلف من أعمق ما كتب في الزن فلسفياً. وسنعرض لمقطع من الفصل الثاني بعنوان «الكائن والزمن»، وهو من أصعب مواضيع الكتاب على الإطلاق.

يجدر بنا أخيراً، وقبل أن نعرض للنص، التأكيد على أن دوجن لا يتناول الموضوع بشكل ميتافيزيائي بحت ومجرد. فهدفه الأساسي يظل دوماً التطبيق والاستنارة، وتوجيه قرائه نحو معرفة أنفسهم والكون، كما يقول في نصائحه المتعلقة بالزازن (Fukan Zazengi): «كفوا عن الاهتمام بالديالكتيك البوذي، وتعلموا بالأحرى النظر في فكركم الحق، في توحدكم».

وإليكم النص:

قال أحد معلمي الزن القدماء:

«إن الكائن - الزمن موجود على أعلى قمة وفي أعمق بحر. وللكائن - الزمن ثلاثة رؤوس وثمانية مرافق، وطوله ستة عشر أو ثمانية عشر قدماً. الكائن - الزمن هو عصا تلميذ، الكائن - الزمن هو هوسو Hossu (مروحة كان يستخدمها معلمو الزن لطرد الذباب)، الكائن - الزمن هو مصباح حجري، الكائن - الزمن هو تارو Taro وهو جيرو Jiro، الكائن - الزمن هو الأرض، الكائن - الزمن هو السماء».

الكائن - الزمن يعني أن الزمن يندغم بالكائن، فكل شيء موجود هو من الزمن. التمثال الذهبي من الزمن، وبالتالي فله عظمة الزمن. عليكم أن تعرفوا أنه ثمة ١٢ ساعة من الحاضر، ثلاثة رؤوس وثمانية مرافق هي من الزمن وبالتالي لا يمكن إلا أن تتطابق في اللحظة الحاضرة مع هذي الساعات الاثنتي عشرة. فبالنسبة لنا، لا تمثل اثنتا عشرة ساعة زمناً طويلاً أو قصيراً، لكننا نرى فيها مع ذلك اثنتي عشرة ساعة. إن آثار مد وجزر الزمان أكيدة بالنسبة لنا حتى أننا لا نشك فيها، لكن علينا مع ذلك ألا نستنتج أننا نفهمها. إن الكائنات الإنسانية تتحول، متسائلة أحياناً حول ما لا تفهمه وحول أشياء أخرى

أحياناً بحيث لا تكون أسئلتها نفسها دائماً. والتساؤل وحده بفترته، هو من الزمن.

إن الإنسان يواحد نفسه بالعالم. وعليكم القبول أن كل شيء وكل كائن في هذا العالم هو من الزمن. إن شيئاً لا يعارض أي شيء آخر، تماماً كما أن الزمن لا يتعارض مع زمن آخر. وبالنتيجة فإن التوجه البدئي لأي فكر باتجاه الحقيقة يوجد في الزمن نفسه، وبالنسبة لكل فكر توجد بالمثل نقطة انطلاق زمنية في توجهه نحو الحقيقة؛ والأمر نفسه ينطبق على الاستنارة.

إن الإنسان يواحد نفسه بالعالم، أي مع الزمن. علينا القبول أنه ثمة في العالم ملايين الأشياء، وأن كلاً منها هو العالم كله. تلكم هي النقطة التي تبدأ عندها دراسة البوذية. وعندما نصل لفهم ذلك، نصل إلى كل شيء، وكل شيء حي، يمثل الكلية حتى وإن كان لا يعي ذلك. وبما أنه ليس ثمة زمن غير هذا الزمن، فإن كل كائن – زمن يمثل كلية الزمن: عشبة، أو أي شيء كان هو من الزمن. وكل نقطة من الزمن تشتمل على كافة الكائنات وعلى العالم بكامله.

اسألوا أنفسكم إذا كانت توجد أو لا كائنات أو عوالم لا تكون متضمنة في هذا الزمن الحاضر. إذا كنت رجلاً عادياً، تجهل البوذية، فإنك عندما تسمع كلمتي أرو توكي aru toki (إن النقش الصيني المستخدم هنا يمكن أن يقرأ أرو توكي، أي «في لحظة معطاة» أو أوجي uji أي الكائن – الزمن»)، تدل بلا شك أنه خلال لحظة معطاة ظهر الكائن كثلاثة رؤوس وثمانية مرافق، وأنه خلال لحظة معطاة كان طول الكائن يبلغ ستة عشر أو ثمانية عشر قدماً، أو أنه خلال لحظة معطاة اجتزت النهر وأنني في لحظة أخرى تسلقت الجبل. قد تعتقدون أن هذا النهر وهذا الجبل هما شيئان من الماضي، وأنني تركتهما ورائي وأنني أعيش في اللحظة الحاضرة في هذا القصر، أي أنهما منفصلان عني كانفصال الأرض عن السماء.

لكن للحقيقة وجه آخر. عندما تسلقت الجبل اجتزت النهر، كنت من الزمن. أنا والزمن لا ننفصل. وعندما لا يعتبر الزمن كظاهرة مد وجزر، فإن اللحظة التي تسلقت فيها الجبل هي اللحظة الحاضرة من الكائن – الزمن. عندما لا نفكر بالزمن كشيء يأتي ويذهب، فإن هذه اللحظة تكون الزمن المطلق بالنسبة لي. عندما تسلقت الجبل واجتزت النهر، ألم أعرف الزمن الذي أنا فيه في هذا القصر؟ إن ثلاثة رؤوس وثمانية مرافق هي زمن الأمس، وارتفاع ستة عشر أو ثمانية عشر قدماً هي زمن اليوم، إلا أن «الأمس» أو «اليوم» يمثلان الزمن الذي نذهب فيه إلى الجبال

والذي نرى فيه العشرة آلاف قمة. إن هذا الزمن لم يمر أبداً. إن ثلاثة رؤوس وثمانية مرافق هي وجودي – الزمن. إن ذلك يبدو وكأنه ينتمي للماضي، لكنه ينتمي للحاضر. إن ارتفاع ستة عشر أو ثمانية عشر قدماً هي وجودي – الزمن، ويبدو أن هذا قد مضى، لكنه من الحاضر مثل الصنوبر وشجر البامبو.

لا تعتبروا الزمن مجرد شيء يمر، ولا تعتقدوا أن وظيفته الوحيدة هي أن يمر. فلكي يمر الزمن، يجب أن يكون ثمة فصل بينه وبين الأشياء. وباعتقادكم أن الزمن يمر، فإنكم لا تعرفون حقيقة الكائن – الزمن. وبكلمة واحدة، كل كائن في العالم بأسره هو زمن خاص في متصل وحيد. وبما أن الكائن من الزمن، فأنا الكائن الزمن الخاص بي. فمن مميزات الزمن أن يمر من اليوم للغد، ومن اليوم للأمس، ومن الأمس لليوم، ومن اليوم لليوم، ومن الغد للغد. وبسبب هذه الميزة لا يتراكم الزمن. وبما أنني وإياكم من الزمن، فإن ممارسة الاستتارة هي من الزمن أيضاً».

هنا ينتهي نص دوجن إيهي. إن اعتبار الزمن سيالة تمر باتجاه وحيد يؤدي إلى حتمية وجود نقطة بدء بالنسبة لأية ظاهرة، غير أن هذه السيالة نفسها تساهم مساهمة كبرى في انحراف التوجه الأصلي للحركة وتبدده، مما يؤدي للعماء وللوهم. وهكذا يبرز لنا دوجن من خلال هذا النص إحدى أعلى قمم الحكمة الشرقية القديمة، ألا وهي وهم الزمن وآنية الماضي والحاضر والمستقبل، ومن هذا المنظور، يكون وجودنا بتعدديته وهماً، ويكون وجودنا بكليته ووحدته الآنيتين حقاً.

المراجع

- HUBERT BENOIT. La doctrine supreme selon la pensee zen, Le courrier du liver, 1967.
- HOUEI - NENG, Discours st Sermons, dapres le sutra de lEstrade sur les Pierres Precieuses de La Loi Fa - PAO - TAN - KING, ALBIN MICHEL, Spiritualites vivantes, Paris 1984.
- LA GRANDE ENCYCLOPEDIE, LIBRAIE LAROUSSE, 1976.
- ENCYCLOPEDIA UNIVERSALIS, FRANCE, 1984.
- D.T. SUZUKI, Essaia sur Le bouddhisme Zen, 3t, ALBINMICHEL, spiritualités vivantes, 1972.
- D.T. SUZUKI, Le non - mental selon la pensée zen, LE COURRIER DULIVRE, 1970, PARIS.
- PHILIP KAPLEAU, les trois piliers du zen, STOCK+PLUS, 1980.
- BARDO - THODOL, Le Livre tibetain des morts, presente par Lama Anagarika Govinda, Albin Michel, 1981.

مدارس الكتابة الفنيّة في العصر العباسيّ

عصام شرتح(*)

مما لا شك فيه أن العصر العباسيّ هو عصر المدارس الكتابيّة حيث زخر بتيارات أدبيّة عديدة، انفرد كلّ واحد منها بسرٍّ من أسرار البلاغة، ولون خاصّ من ألوان البيان. هذه «التيارات الأدبيّة» هي التي مهّدت لظهور «المدارس الكتابيّة» في هذا العصر؛ وقد التفّ كل منها حول إمام بارز من أئمة البيان.. ينهجون نهجه، ويترسمون خطاه...

(*) باحث من سورية.

- العملُ الفني للفنان رشيد شما.

ففي بداية العصر كان الأسلوب السائد أسلوب: «الترسل الطبيعي» وإمامه عبد الله بن المقفع، والترسل الصناعي، الذي خلَّفه عبد الحميد الكاتب. ثم ما لبثت الأساليب أن مالت إلى «التنويع والتفريع والتحليل، والتعليل والاستقصاء على يد الجاحظ في القرن الثالث.

أمَّا في القرن الرابع فقد ظهرت «الصنعة البديعة المطبوعة، على يد ابن العميد. ثم مالبثت أن أثقلت بالمحسّنات التي أسرف فيها القاضي الفاضل، فظهر «التكلُّف البديعي» في القرنين الأخيرين من الدولة.

ومما هو جدير بالذكر، أنَّ هذه المدارس ليس بينها حدود فاصلة، وليست كذلك محدودة بزمان أو مكان، ففي عصر الجاحظ كان ابن عبد ربّه يُقلِّد ابن المقفَّع، وفي عصر ابن العميد كان الشريف الرضي يتفصّح ببلاغة الإمام علي، وما مقامات اليازجي والألوسي وعبد الله فكري- في عصرنا الراهن- إلاّ صدى لمقامات الحريري وبديع الزمان الهمذاني.

ترى.. ما الخصائص الفنية لهذه المدارس؟ ومن هم أبرز أعلامها، وإلى أي حدّ ترسموا خطاها ومؤسسيها؟

أولاً- مدرسة «الترسل الطبيعي»:

رائدها : عبد الله بن المقفَّع، زعيم الكُتّاب في عصره، واحد مخضرمي الدولتين.. وقد أشار - في وصاياه للكتّاب- إلى طريقته الفنيّة في الكتابة، يقول: «... وإيَّاكَ والتتبع لوحشي الكلام؛ طمعاً في نيل البلاغة، فإنّ ذلك هو العيُّ الأكبر... عليك بما سهل من الألفاظ مع التجنُّب لألفاظ السفلة».[1]

وحينما سُئل عن البلاغة قال: (البلاغة اسم جامع لمعانٍ تجري في وجوه كثيرة، فمنها ما يكون في السكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون في الحديث، ومنها ما يكون جواباً، ومنها ما يكون ابتداءً، ومنها ما يكون شعراً، ومنها ما يكون سجعاً، ،منها ما يكون رسائل. فعامَّة ما يكون من هذه الأبواب الوحي فيها، والإشارة إلى المعنى، والإيجاز هو البلاغة)[2]

وقال أيضاً: «البلاغة هي التي إذا سمعها الجاهل ظنَّ أنه يُحْسِن مثلها».[3]

ولن يظنّ الجاهل ذلك إلاّ رأى كلاماً مألوفاً واضح المعنى سهل الألفاظ لا تعقيد فيه ولا إبهام، فإذا حاول عجز.. وهذا هو السهل الممتنع كما يقولون.

هذا هو المذهب الأدبيّ الذي أخذ به نفسه، ورسم به حدود بلاغته، وهذه الخطة التي اختطها هي التي قامت عليها بلاغة الكثيرين، ممن سحروا ببيانه، وجالوا في ميدانه... فما طابع هذه المدرسة؟ ومن أشهر أعلامها؟ وإلى أيّ حدٍّ سايروها في خصائصها الأدبيّة؟.

طابعها:

قام أسلوب هذه المدرسة على «الترسّل



الطبيعي»، وعماده الإيجاز والإرسال؛ فلا سجع ولا ازدواج إلاّ ما جاء عفواً، وإلاّ ما جاء في مجال «الحكم والأمثال».

لقد كان رائدها: «يميل إلي إرسال الكلام دون تقيُّد بازدواج أو توازن؛ فلا يخرج بذلك عن الأسلوب العامْ في القرن الأوّل». [4] كل هذا بلفظ سهل وأسلوب سلس، متين الربط خالٍ من المبالغات، وفي تقرير ذلك والتعليل له يقول الدكتور شوقي ضيف: «فليس في أساليبه عناية بالأخيلة الدقيقة إلاً ما جاء في كليلة ودمنة، وهو منقول عن الأصل، وكذلك ليس في أساليبه عناية بالسجع، ولا بهذا الترادف الصوتي.. وكأني به كان مشغولاً عن أن يحدث لنفسه أسلوباً له خصائص أدبيّة واضحة من إتباعات وأصوات؛ ومن تشبيهات واستعارات، إذ كان في شغل بالترجمة الدقيقة؛ وأن يؤدي ما يجدّده في الأصل الذي يترجمه، لذلك خلت أساليبه جملة من حلية الصوت وحلية التصوير... ومن أين يأتيه ذلك وهو لا يُفكّر في الجمال الماديْ للأسلوب وإنّما يُفكّر في الجمال المعنويْ». [5]

وإذا كان ابن المقفّع ملمّاً بالثقافتين الفارسية واليونانيّة، عدا العربيّة، فقد طبع اسلوبه بطابع العقليتين: (السامية والآرية)، إذْ يوجز تارة، ويطنب أخرى، بحسب الظروف ومقتضيات الأحوال، وإنْ كان إلى الإيجاز أميل، وتجلّت في رسائله حكمة الهند وأمثالها، وآداب الفرس ومواعظها، كما تجلّى في أسلوبه دقّة المنطق اليوناني

التي توقظ في القارئ فكره ولبَّه، وتُغذِّي عقله وقلبه.

لم يحفل بالسجع ولا بغيره من المحسنات البديعيّة، لأنّ عنايته بتجويد المعنى كانت أكثر من احتفاله بجمال الألفاظ.. ومن ثمّ قامت «صنعته الفنّيّة» على التروّي في انتقائها، والبراعة في اختيارها على قدّ المعاني وأجمل الألفاظ عنده وأبلغها ما كانت كذلك حتى أنّ القلم كان يتوقّف بين أنامله، ولما سُئِل عن ذلك قال: (**إنّ الكلام يزدحم في صدري فيقف قلمي لتخيُّره**) (٦)

لهذا كان يصطفي من الألفاظ أدقها تصويراً، وأصدقها تعبيراً ولا يهمه بعد ذلك إن جاءت قويَّة جزلة أم سهلة ليِّنة، مسجوعة أم مرسلة، موجزة أم مطنبة، وهذا هو سرّ بلاغته، أفصح عن ذلك بقوله: «**فلا يكمل لصناعة الكلام إلاّ من يكمل لصناعة المعنى، وتصحيح اللفظ، والمعرفة بوجوه الاستعمال، ومن ثمّ كان يقال فيه. كلامه معانٍ، ومعانيه أحكام**»(٧) بل كما يقول أبو العيناء: «**كلامه صريح، ولسانه فصيح، وطبعه صحيح، كأنّ بيانه لؤلؤ منثور**». (٨)

❖ **أعلامها:**

جذب أسلوب المقفّع- رئيس هذه المدرسة- نحوه طائفة من الكُتّاب فذهبوا مذهبه. ومن هؤلاء:

عمارة بن حمزة، ويحيى بن زيَّاد، وأبو نصر الرقاشي، وبشر البلوي، ومعاوية بن يسار وأبو الربيع محمد بن الليث، ومطرف بن أبي مطرف.

وكتب عمارة بن حمزة على لسان المنصور، إلى أحد عمّاله في شأن ابن ماهان.

وأمير المؤمنين لايَنْكُر قرب الطاعة من المعصية، قربَ بعض الأمور من بعض لسرعة تقلّب القلوب، واختلاف الحالات عند ميل الهوى، ولايُنْكرُ جري المقادير بغيب ذلك عن العباد، واستئثار الله بعلم مالم يأتهم إلاّ بغتة». (٩)

ومن أعلام هذه المدرسة ابن يسار الذي كتب مايلي: «... **فالحمدُ لله على ما يحدث لأمير المؤمنين في دولته وسلطانه، ولعامة المسلمين من صنعه وكراماته في جسيم الأمور ولطيفها، وخاصِّها وعامِّها، بما يجعله للنعمة تماماً، وعلى ما يحلُّ بعدوِّه من بأسه وقوارعه، ويوقع بهم من حوائجه واستئصاله ما يكون لموعده إنجازاً، حمداً يبلغ رضاه، ويستوجب به مزيده**». (١٠)

هذا طرف من أساليب هذه المدرسة التي حمل لواءها «ابن المقفع» في صدر الدولة.. تلك الأساليب المرسلة المطلقة التي لم تصطنع السجع أو الازدواج إلاَّ بقدر، والتي خلت من الإطناب إلا مادعا إليه المقام.

ثانياً- مدرسة «الترسُّل الصناعي»

تلك هي مدرسة: «عبد الحميد الكاتب الذي طُوِيَتْ صحيفته ولم تُطْوَ طريقته، وقد رأينا أنَّها نقطة تحوُّل بارزة في تاريخ الكتابة، فقد جنحت بها- إلى حد ما- إلى الإطناب بعد الإيجاز، والازدواج بعد الإرسال.. فضلاً عن إطالة التحميدات بالازدواج». (١١)

سارت هذه المدرسة جنباً لجنب مع مدرسة ابن المقفَّع، غير أنَّ روادها كانوا كثرة غالبة حتَّى زمن الجاحظ شيخ الكُتَّاب، بل إنَّ الجاحظ نفسه كان علماً من أعلامها، ثم انشعب عنها بطريقته الجديدة التي ظلَّت وثيقة الصلة بهذه الجذور العميقة.

حملت هذه المدرسة لواء البيان في القرنين الأولين من الدولة، ولم تستطع مدرسة ابن المُقفَّع أن تساميها، أو أن تسايرها إلاَّ مدَّة قرن من الزمان، ويرجع ذلك إلى عدّة أمور:

١- أنَّ أسلوب ابن المقفَّع أسلوب مترجم حريص على المعنى، تعوزه الحيويَّة والأدبيَّة. أمَّا أسلوب عبد الحميد فأسلوب أديب بصير بمحاسن الطريقتين العربيَّة والفارسية يجمع بين السجع والازدواج من غير تكلُّف، ويستعين بالإطناب لإيضاح المعنى، والإطناب من دواعي الحضارة.

٢- كانت بلاغة ابن المقفَّع القائمة على الحكم والأمثال تُغَذِّي العقل وتشبع الفكر. أمَّا بلاغة عبد الحميد فتغذي العاطفة، وتثير الوجدان، ومن ثمَّ مال إليه الكثيرون، وعلى أوتاره عزف البرامكة وغيرهم من الكتاب الموالي.

كتب عبد الحميد الكاتب إلى أهله وهو منهزم مع مروان طالباً المعونة:

«أمَّا بعد. فإنَّ الله تعالى جعل الدنيا محفوفة بالكره والسرور، فمن ساعده الحظَّ فيها سكن إليها، ومن عضَّته بنابها ذمَّها ساخطاً عليها، وشكاها مستزيداً لها، وقد كانت أذاقتنا أفاويق استحليناها، ثم جمحت بنا نافرة، ورمحتنا مولية، فَمَلُحَ عذبُها، وخَشُنَ لينُها؛ فأبعدتنا عن الأوطان، وفرَّقتنا عن الإخوان، فالدار نازحة، والطير بارحة. وقد كتبت والأيَّام تزيدنا منكم بعداً، وإليكم وجداً. نسأل الله الذي يعزّ من يشاء أن يهب لنا ولكم ألفة جامعة في دار آمنة، نجمع سلامة الأبدان والأديان فإنّه ربُّ العالمين وأرحم الراحمين». (١٢)

❖ أعلامها:

ذكر ابن النديم أنَّ المترسِّلين أخذوا عن عبد الحميد، ولطريقته لزموا. وهذا قول له دلالته، يؤيّد ما ذهبنا إليه من رجحان كفّته على كفّة ابن المقفع.

والواقع أنَّ أساليب الرسائل في العصر العباسي الأوَّل كانت دفعة بعيدة المدى لطريقة عبد الحميد، وأن شخصيته الأصلية لتتراءى بمعالمها الواضحة من

خلال هذه الرسائل التي سالت بها الأقلام: في الديوان وخارجه، نلمح ذلك جلياً في رسائل: يوسف بن القاسم بن صبيح، وغسّان بن عبد الحميد، وابن سيّابة، والبرامكة: يحيى والفضل وجعفر، وأنس بن أبي شيخ، وأحمد بن يوسف، والفضل بن سهل، وإبراهيم بن اسماعيل بن داود الكاتب والعتابي، وعمرو بن مسعدة، وابن عبد الملك بن الزيّات، وإبراهيم الصولي.

كتب يوسف بن القاسم إلى محمد بن زيّاد:

«**وحفظك الله وحاطك، رأيتكَ أكرمك الله في خرجتك هذه رغبت عن مواصلتنا بكتبك، وإبلاغنا خبرك، وقاطعتنا قطع ذي السلوة، أو أخي الملة حتى كأنك كنت إلى مفارقتنا مشتاقاً، وإلى البعد عنا تواقاً، فوقع بعدك بحيث تحبّ من جهتين: إحداهما حلاوة الولاية، والأخرى لذّة الراحة منا، فإن يكن ذلك كما رجّيناه، قاطعناك مجملين أولاً بسناك على يقين، وإن لم يكن إدلالاً بهدية أعددتها لنا من ناحية عملك فليس قدر الهدايا وإن كثرت، ولا الفوائد وإن جلت..**». (١٣)

وكتب العتابي إلى صديق له:

«أمّا بعد .أطال الله بقاءك، وجعله يمتدُّ بكَ إلى رضوانه والجنَّة. فإنَّكَ كنت عندنا روضة من رياضة الكرم، تبتهج النفوس بها، وتستريح القلوب إليها، وكُنا نعفيها من النجعة استنماماً لزهرتها، وشفقة على قدرتها، وإدخاراً لثمرتها، حتى أصابتنا سنة كانت عندي قطعة من سني يوسف، واشتدّ علينا كلبها، وغابت قطتها، وكذبتنا غيومها، وأخلفتنا بروقها، وفقدنا صالح الإخوان فيها، فانتجعتك، وأنا بانتجاعي إيّاك شديد الشفقة عليك.. وأنا أقول في ذلك:

ظلُّ اليسار على العباس ممدود
وقلبه أبداً بالبخل معقود
إنَّ الكريم ليخفي عنك عسرته
حتى تراه غنياً وهو مجهود
وللبخيل على أمواله علل
زرق العيون عليها أوجه سود
إذا تكرمت عن بذل القليل ولم
تقدر على سعة لم يظهر الجود
بثّ النوال ولا تمنعك قلّته
فكلُّ ماسدَّ فقراً فهو محمود
فشاطره ماله حتى أعطاه إحدى نعليه ونصف قيمة خاتمه (١٤)

في هذه الرسائل بدأ السجع والازدواج يخطّان طريقهما في التعبير، غير أن السجع كان بقدر، أمّا الازدواج فقد غلب على الأساليب، بفقراته المتعادلة وكلماته المتوازنة وفواصله المقفاة حيناً، الموزونة (صرفياً أو عروضياً) حيناً آخر، وفيها أيضاً غلب استعمال الحال وغيره من المكملات كالتمييز، والمفعول لأجله، والجار

والمجرور، وهذا ما كانت عليه رسائل عبد الحميد.

ثالثاً: مدرسة التحليل والتفريع والاستقصاء والاستطراد:

تلك هي مدرسة «الجاحظ» التي حملت لواء البيان عبر القرون، منذ أواخر القرن الهجري الثاني،... ولم تستطع المدارس التالية- بتيّاراتها الجديدة- أن تطفى عليها أو تطوي صفحتها بل كانت تسايرها زمناً، وتكاد تغمرها ثمَّ تنحسر عنها.. حتّى في عصرنا الحاضر- الذي ملأ السجع وألغاز البديع، وساد فيه الأسلوب المرسل، لم تتوقف لها موجة، ولم ينقطع لها تيار، تلمحها في التوازن والازدواج عند الرافعي والزيّات. والترديد والتكرار عند طه حسين، والتحليل والتعليل عند العقّاد، والفكاهة والسخرية عند الشيخ عبد العزيز البشري... إلخ

❖ طابعها

استمدت هذه المدرسة أسلوبها من رافدين زاخرين:

١- طريقة عبد الحميد القائمة على الإطناب والازدواج

٢- طريقة سهل بن هارون، القائمة على التحليل والتعليل والجدل والحوار

جمع الجاحظ في طريقته بين هاتين، وزاد على الأولى: حسن التقسيم وجمال الإيقاع والتقصّي وكثرة الاستطراد... وزاد على الثانية جانب الفكاهة الساخرة، وتوليد المعاني، ثمّ أوغل في كل هذا بقوة حتى كان في إيقاعه أوقع، وفي ازدواجه أمتع، وفي تحليله أدق وأبرع... كما كان لبقاً في حواره، قوي اللدد في جداله، مريراً في تهكمه، يسيل رقّة في طرائفه ونوادره، وبكل هذا طبقت هذه الطريقة التي عرف بها الجاحظ، والتي ظهرت وبهرت، وذاعت وشاعت، وطغت على غيرها من الطرائق.

أمّا العبارة فكانت متينة السبك، جزلة الألفاظ، محكمة الربط، وثيقة الحلقات، وربما كان من العسير، في بعض عبارات الجاحظ، أن تنزع لفظاً من موضعه، أو تستبدل به غيره من ذوي قرابته، أو تقدّمه على ما أخّره، لأنّه كان يرى لكل معنى لفظاً خاصاً لا ثاني له، ولا مناص منه لمن طلب البلاغة... كما أفصح عن ذلك بقوله:

(ومتى شاكل اللفظ- أبقاك الله- ذلك معناه، وأعرب عن فحواه، وكان لتلك الحال وفقاً، ولذلك القدر لفقاً، وخرج عن سماجة الاستكراه، وسلم من فساد التكلف، كان قميناً بحسن الموقع، وبانتفاع المستمع... ولا تزال القلوب به معمورة، والصدور به مأهولة.

ومتى كان اللفظ أيضاً كريماً في نفسه، متخيّراً في جنسه، وكان سليماً من الفضول، بريئاً من التعقيد، حبّب إلى النفوس، واتصل بالأذهان، والتحم بالعقول، وهشّت إليه الأسماع، وارتاحت إليه القلوب، وخفّ على ألسن الرواة، وشاع

في الآفاق ذكره وعظم في الناس خطره)(١٥)

ويبدو أنّه كان يرى البلاغة في حسن الألفاظ، ومن ثمّ كان يدعو إلى الدّقة في اختيارها، والتروّي في انتقائها، ويذكرنا بموعظة أحد الأدباء:

«إنّ المعنى إذا اكتسى لفظاً حسناً، وأعاره البليغ مخرجاً سهلاً، ومنحه المتكلم دلاً مُتَعَشِّقاً؛ صار في قلبك أحلى، ولصدرك أملأ، والمعاني إذا كسيت الألفاظ الكريمة، وألبست الأوصاف الرفيعة، تحوّلت في العيون عن مقادير صورها، وأربت عن حقائق أقدارها بقدر ما زُيّنت، وحسب ما زخرفت، فقد صارت الألفاظ في معاني المعارض، وصارت المعاني في معنى الجواري». (١٦)

وإذا كان الجاحظ من أئمة المعتزلة الذين تسلّحوا بالفلسفة اليونانيّة. واصطنعوا أساليبها في الرد على خصومهم، فمن الطبيعي أن يعتمد في أسلوبه على التحليل والتعليل وتوليد المعاني، وغير ذلك مما يمكن له في المحاورة وقوّة اللدد، دفاعاً وهجوماً.

وبهذه الخصائص انفردت مدرسة الجاحظ الأدبيّة، وتميّزت من سائر الأساليب وإذا كان سهل بن هارون هو واضع حجرها الأساسي فإنّ الجاحظ هو الذي رفع القواعد، وأعلى البناء.

❖ أعلامها

لا شكّ أنّ سهل بن هارون، كان أوّل رائد لهذه المدرسة، بما مهدّ لها من طرق، واختطّ لها من نظم... فلمّا فرعه الجاحظ انتقلت من يده الريادة، واستقرت في قلم أبي عثمان... **وهذا سهل نفسه يعترف ببلاغته، ويقرّ له بهذه المكانة بقوله: (إذا ثبت الجاحظ في الديوان أفل نجم الكتّاب)** (١٧) وعلى أيّة حال فإن سهل بن هارون كان «علماً بارزاً من أعلام هذه المدرسة، ورائداً فيها».

اقتدى بالجاحظ في أسلوبه كثيرون من المعاصرين واللاحقين:

كابن قتيبة المتوفى سنة (٢١٦)هـ والمبرد المتوفى سنة (٢٨٦)هـ.

وقدامة بن جعفر سنة (٣١٠هـ) والصولي المتوفى سنة (٣٣٥) هـ

والجرجاني المتوفى سنة (٣٩٢)هـ والعسكري المتوفى سنة (٣٩٥) هـ

وأبي حيّان المتوفّى سنة (٤١٤)هـ، والثعالبي المتوفى سنة (٤٢٥)هـ.

وغير ذلك كثيرون من ذوي الآراء والمواهب، أولئك الذين لاهمّ لهم إلاّ إبراز الفكرة، وإصابة النظرة، فجنحوا بأقلامهم إلى التحليل والتعليل بألفاظ دقيقة وصّافة، لطيفة، شفّافة، فجنحوا بأقلامهم إلى التحليل والتعليل بألفاظ دقيقة وصّافة، لطيفة، شفّافة، فانعين من جمال الموسيقى

بجمال الازدواج، وتعادل الفقرات، وحسن التقسيم، وهاك طرفاً من نثرهم المأثور.

صدَّر ابن قتيبة عيون أخباره بقوله:

«وهذه عيون الأخبار نظمتها لمغفل التأديب تبصرة، ولأهل العلم تذكرة، ولسائس الناس ومَسُوسهم مؤدباً، وللملوك مستراحاً من كدّ الجدّ والتعب، وصنّفتُها أبواباً، وقرنت الباب بشكله، والخبر بمثله، والكلمة بأختها، ليسهل على المتعلم علمها، وعلى الناشد طلبها، وهي لقاح عقول العلماء، ونتاج أفكار الحكماء، وزبدة المخض وحلية الأدب». (١٨)

وفي الوساطة، يرسم الجرجاني طريق النظم للأدباء فيقول:

(ولا آمرك بإجراء أنواع الشعر كله مجرى واحداً، ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه، بل أرى لك أن تقسّم الألفاظ على رتب المعاني فلا يكون غزلك كافتخارك ولا مديحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبطائك، ولا هزلك بمنزلة جدّك. ولا تعريضك مثل تصريحك، بل تُرَتِّب كُلاً مرتبته، وتوفيه حقّه؛ فتلطف إذا تغزّلت، وتَفَخَّم إذا افتخرت، وتتصرف للمديح تصرف مواقعه؛ فإنّ المدح بالبلاغة والظرف ووصف الحرب والسلاح، ليس كوصف المجلس والمدام، فلكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به، وطريق لا يشاركه الآخر فيه) (١٩)

وأبو حيَّان في رسالته إلى ابن العميد ينزع هذا المنزع حيث كتب إليه:

«أقولُ وخير القول ما عقد بالصواب، وخير الصواب ما تضمَّن الصدق، وخير الصدق ما جلب النفع، وخير النفع ما تعلّق بالمزيد، وخير المزيد ما بدا عن الشكر، وخير الشكر ما بدا عن إخلاص، وخير الإخلاص ما نشأ عن اتفاق، وخير الاتفاق ما صدر عن توفيق». (٢٠)

في هذه المقتطفات نحسُّ بصفة عامَّة جمال الازدواج، وحسن الإيقاع، كما نُحسُّ أنغام الموسيقى الهادئة بين الفينة والفينة، فضلاً عن جمال التقسيم ودقَّة الترتيب وفي بعضها دعوة صريحة إلى ما دعا إليه الجاحظ من المراوحة بين الجدّ والدعابة، كما في رسالة الجرجاني الجامعة، بالاستيفاء والاستقصاء وكمال التفريع.

رابعاً: مدرسة السجع والبديع

لم يكن السجع في العصر العباسي حديث النشأة أو طارئاً على الأساليب، وإنما هو حليّه فطرية قديمة قدم النثر الفني، فالعربيّ سجّاع بطبعه، ومن قديم رقصت نفسه على جرسه وفواصله قبل أن ترقص على أوزان الشعر وقوافيه؛ إذْ كان المتنفس الوحيد لأهل البادية حينما تنفعل عواطفهم بالمؤثرات، وتجيش صدورهم بالخواطر.

فلمَّا اهتدوا إلى الشعر لم يهجروه بالكليّة، بل ظلُّوا يمارسونه على قلَّة، وفي

أضيق نطاق نطاق النثر الكهاني، وبعض الحكم والأمثال، وفي العهد الإسلامي تجلَّت سماته في أساليب «المتنبئين الكذّابين من أمثال مسيلمة وطليحة والأسود العنسي... يقول مسيلمة الكذّاب الذي كان يعارض القرآن كثيراً: سبِّح اسم ربك الأعلى، الذي يَسَّر للحبلى، فأخرج منها نسمة تسعى، من بين أحشاء ومعى، فمنهم من يموت ويُدَسُّ في الثرى، ومنهم من يعيش إلى أجل ومنتهى، والله يعلم السرَّ أخفى، ولا تخفى عليه الآخرة والأولى». (٢١)

كما تجلَّت سماته كذلك في بعض أساليب القرآن الكريم، وبعض أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم... إلخ.

❖ **طابعها**

غلب السجع بأنواعه المختلفة على رسائل هذه المدرسة، وصار صناعة فنية أصيلة بتجميل العبارة وزخرفة الأساليب... تلك التي لم تخلُ أيضاً من ألوان البديع الأخرى كالتشبيه والاستعارة... لكن هيهات أن يبلغ ذلك كلُّه ما بلغه السجع من الذيوع والشيوع والسيطرة على هذه الأساليب، التي اقتربت من أسلوب الشعر، وزاحمته في ألفاظه ومعانيه ودواعيه، حتى عمد الكُتّاب إلى أبيات الشعر يحلونها ويرصِّعون الأساليب بمنثورها، كما رصَّعوها بآيات الله البيِّنات، وأحاديث الرسول صلّى الله عليه وسلم، فضلاً عن الحكم البالغة والأمثال السائرة، والإشارات التاريخية العابرة، ومن ورائها الأحداث الكبرى والقصص الطوال.

ونلمح أكثر هذا في رسالة ابن العميد إلى أبي العلاء المعرِّي، يشكو فيها شهر الصيام، وفيها يقول: كتابي- جعلني الله فداك- وأنا في كدّ وتعب منذ فارقت شعبان، وفي جهد ونصب من شهر رمضان، وفي العذاب الأدنى دون العذاب الأكبر، من ألم الجوع ووقع الصوم ومرتهن بتضاعيفه

كُلَّما أبرقت قوماً عطاشاً
فلمَّا رأوها أقشعت وتجلَّت.

وأحمد الله على كلّ حال، وأسأله أن يُعَرِّفني فضل بركته، ويلقيني الخير في باقي أيامه وخاتمته، وأرغب إليه في أن يقرب على القمر دوره، ويقصر سيره، ويخفف حركته، ويُعَجِّل نهضته وينقص مسافة فلكه ودائرته، ويزيل بركة الطول في ساعاته، ويرد على غرة شوَّال فهي أسر الغرر عندي وأقرها لعيني، ويسمعني النعرة في قفا شهر رمضان...» (٢٢)

ولما كانت هذه المدرسة- على حدّ تعبير الدكتور نبيه حجاب- «تنزع عن عروق فارسيَّة عريقة، فقد نقلت إلى العربية تقاليد الكُتَّاب الفرس، ففي مخاطبة الخلفاء كانوا يفرقون في ألقاب التعظيم والتفخيم تزلُّفاً وتملُّقاً، كما كانوا يعترضون في رسائلهم بالجمل الدعائيَّة، ثمَّ خطوا في هذه السبيل- سبيل الخضوع والتزلُّف- خطوة أوسع، فلجأوا في مخاطبة الخلفاء

والأمراء إلى الكناية بدل التصريح بأسمائهم وألقابهم، تنزيلاً لها عن التلفظ بها، ألا تراهم يُكَنُّون عن الخليفة بالحضرة المقدّسة أو السدة العلية أو الأعتاب، كما يكنّون عن الوزراء بالحضرة الوزارية، ولكل طبقة كناية خاصّة ومقام معلوم». (٢٣)

❖ رائدها

يُعْتَبر «ابن العميد» - بحق- رائد هذه المدرسة الفنيّة الخالدة، التي كانت ولازالت غرَّة في جبين النثر العربيّ، بطريقتها الفذّة الجديدة التي سحرت ألباب الأدباء، وسيطرت على أقلام الكُتّاب.

كان ابن العميد: «واسع الحفظ يلمّ بجميع ضروب الثقافة لعصره من فلسفة وعلوم طبيعيّة وهندسة، وحيل، وما إلى ذلك حتى سمّي بالجاحظ الثاني، وقد مدحه المتنبي، ومما قاله فيه:

من مبلغ الأعراب أنّي بعدهم
شاهدت رسطاليس والإسكندرا
وسمعت بطليموس دارس كتبه
متملكاً، متبدّياً، متحضراً
ولقيت كلّ الفاضلين كأنّما
ردّ الإله نفوسهم والأعصرا». (٢٤)

أما طريقة ابن العميد فهي طريقة الوشي والزخرف التي كانت ظاهرة (شائعة) في إقليمه، وهي مزيج من زخرف أنيق وموسيقى هادئة رائعة، وهي تطريز تصويري وموسيقى. فقد كان ابن العميد ذا شغف بفنّ الرسم والتصوير، وذا أذن موسيقية تطرب للأصوات الرخيمة، وتحسن تمييز أغلبها جرساً وأدقها معنى. لذلك كانت عناصر فنّه الكتابي ترجع إلى مايلي:

١- التزام السجع في معظم الفقرات
٢- التصوير والتلوين والتنميق
٣- الميل إلى الترادف والإطناب
٤- البراعة في استعمال حروف الجر وسائر الروابط الكلاميّة
٥- الإغراب في الإشارات التاريخية والعلمية واللغوية.

❖- أعلامها

جذبت هذه الطريقة الجديدة- طريقة ابن العميد- أعلام العصر مأخوذين بفنّها، مفتونين بسحرها، مشغوفين بتقليدها، نخصّ بالذكر منهم الصاحب بن عبّاد، والصابي والثعالبي، والخوارزمي، وبديع الزمان.

كتب الصاحب بن عباد إلى بعض العلويين يخبرهم بأنّه رزق مولوداً، ويسأل أحدهم أن يُسمّيه ويُكنّيه، قائلاً:

(أسعد الله بالفارس الجديد، والطالع السعيد، فقد ملأ والله العين قرّة، والنفس مسرّة مستقرّة. والاسم «علي» ليُعْلي الله ذكره، والكنية «أبو الحسن» ليحسن الله أمره، فإنّي أرجو له فضل جده، وسعادة جده وقد بعثت لتعويذه ديناراً من مائة

مثقال، قصدتُ به مقصد الفأل، رجاءَ أن يعيش مائة عام، ويخلص خلاص الذهب الأبريز من نوب الأيّام والسلام) (٢٥)

وكتب الخوارزمي في مدح الفقر يقول:

«وإنّما يُكْرَهُ الفقر لما فيه من الهوان، ويُسْتَحَبُّ الغنى لما فيه من الصوان. فإذا نبغ الغمُّ من تربة الغنى، فالغنى هو الفقر، واليسر هو العسر، لا بل الفقر على هذه القضية أحسن من الغنى، وأقل منه أشغالاً، لأنّ الفقير خفيف الظهر من كلّ حق، منفك الرقبة من كل رق، فلا يستبطنه إخوانه، ولا يطمح فيه جيرانه، ولا تُنْتَظَر في الفطر صدقته، ولا في النحر أضحيته، ولا في شهر رمضان مائدته، ولا في الربيع باكورته، ولا في الخريف فاكهته، ولا في وقت الغلّة شعيره وبره، ولا في وقت الجباية خراجه وعشره. لا إنّما هو مسجد يُحْمَل إليه، ولا يُحْمَل عنه، تتجنّبه الشرط نهاراً، ويتوقّاه العسس ليلاً، فهو إمّا غانم وإمّا سالم.

وأمّا الغني فإنما هو كالغنم، غنيمة لكلّ يد سالبة، وصيد لكل نفس طالبة، وطبق على شوارع النوائب، وعلم منصوب في مدرجة المطالب يطمح فيه الأخوان، ويأخذ منه السلطان، وينتظر فيه الحدثان، ويخيف ملكه النقصان» (٢٦)

وإنّ نظرة يسيرة في هاتين الرسالتين لترينا إلى أيّ حد كان شيوع السجع، وغلبته على باقي الأساليب، إنّه سجع قصير الفقرات، منوّع القوافي، سريع الانتقال من قافية إلى أخرى، وهذه كلُّها من سمات السجع البليغ.

أمّا المحسنات البديعيّة الأخرى فلم تبلغ مبلغه، بل كانت أكثرها اصطناعاً وهذا ما نجده عند أغلب كتاب الرسائل في العصر العباسي.

خامساً- مدرسة الألغاز والأحاجي

مدرسة فريدة في بابها، جديدة في منهاجها، اتّضحت معالمها في القرن الخامس الهجري... أسّسها أبو العلاء المعري، وأعلى بناءها الحريري.

على أنها في الواقع لم تنشأ من العدم، بل مهَّدت لها أمور وأسباب، فإنَّ بعض الكتاب الذين أدركوا جمال السجع بعد جمال الازدواج، قد أدركوا أيضاً أن كثرة «القيود» في التعبير تزيد من جمال الأسلوب فلمَ لا يكثرون؟ ولمَ لا يفتنون غير أنَّهم أكثروا فألغزوا، وأتوا بالطريف المطرف تارة، وبالغريب المُغْرِب تارة أُخرى... حتى أصبحت الرسائل ضرباً من الألغاز والأحاجي فيما بعد.

❖ رائدها

كان أبو العلاء صاحب «اللزوميّات» أو «لزوم مالا يلزم» - أوَّل من اتجه إلى هذا اللون من التعقيد اللّغوي والتلاعب بالألفاظ، وكأنّما لم يَكْفِه أن يصطنع ذلك في الشعر فنقله أيضاً إلى النثر.

أ- فإذا كان الكتّاب في سجعهم يقنعون

باتحاد الفواصل في الحرف الأخير فقط، فَلِمَ لا يلتزم ذلك في حرفين أو أكثر؟

ب- وإذا كان السجع قد اضطرهم إلى اصطناع الغريب فَلِمَ لا يُلغز بما هو أغرب؟

جـ- ثم هو لم يقف في تعقيده عند هذا الحدّ، بل كان يلغز بالإشارات التاريخية التي قد تدق عن الأفهام، وكذا بالمصطلحات النحويَّة التي كان يقحمها في تشبيهاته، ويستعين بخصائصها في بث خواطره وأفكاره.

فمن التزامه في السجع ما لا يلزم، قوله في تقريظ رسالة ابن القارح إليه... إذ ردَّ عليه يقول:

«وقد وصلت الرسالة، بحرها بالحكم مسجور، ومن قرأها لا شكَّ مأجور، إذ كانت تأمر بتقبُّل الشرع، وتعيب من ترك أصلاً إلى فرع، وغرقت في أمواج بدعها الزاخرة، وعجبت من اتساق عقودها الفاخرة، ومثلها شفعٌ ونفعٌ، وقربٌ عند الله ورفعٌ، وألفيتها مفتتحة بتمجيد، صدر من بليغ مجيد، وفي قدرة ربنا جلّت عظمته أن يجعل كل حرف منها شبح نور، لا يمتزج بمقال الزور، يستغفر لمن أنشأها إلى يوم الدين، ويذكره ذكر محبٍّ خدين، ولعلَّه سبحانه وتعالى قد نصَب لسطورها المنجيَّة من اللهب، معاريج من الفضَّة أو الذهب، تعرج بها الملائكة من الأرض الراكدة إلى السماء، وتكشف سجوف الظلماء، بدليل الآية (إليه يصعد الكَلِم الطيِّب، والعمل الصالح يرفعه)». (٢٧)

وهكذا نرى أبا العلاء قد التزم السجع «المقيَّد» تارة بحرفين كقوله «ومثلها شفع ونفع، وقربٌ عند الله ورفع) وتارة بحرفين بينهما حرف مد، كقوله: **(وصلت الرسالة التي بحرها بالحكم مسجور، ومن قرأها لا شكَّ مأجور)**.. وتارة بثلاثة أحرف كقوله: (وغرقت في أمواج بدعها الزاخرة، وعجبت من اتساق عقودها الفاخرة) ومن ثمَّ كان سجعه ضرباً من الجناس الناقص.

ومن أعلام هذه المدرسة: «الحريري»: حيث ترسم خطى أبي العلاء في ألغازه وتعقيده، ولعلَّه كان أخلص تلميذ لطريقته، بل رُبَّما بذَّ أستاذه في ذلك، ممَّا جعل الشريشي شارح مقاماته يضيق ذرعاً بهذه التعمية، تارة بغريب اللغة، وشوارد الأمثال، ومصطلحات النحو والفقه، وتارة بالكنايات البعيدة، وتارة أخرى بتلاعبه بالألفاظ إلى حد الإلغاز وقد لا تخلو من طرافة، ولكنها خرجت بالفنّ عن دائرته يتجلّى ذلك فيمايلي: ففي مقامته: «الرقطاء» رسالة بناها على المراوحة بين الإعجام والإهمال حرفاً حرفاً، ومنها: «**أخلاق سيدنا تحب، وبعقوته يلب، وقربه تحف، ونأيه تلف، وخلته نسب وقطيعته نصب، وغربه ذلق، وشهبه تأتلق، وظلفه زان، وقويم نهجه بان، وذهنه قلب وحرب، ونصته شرق وغرب... مناظم شرفه تأتلف، وشؤبوب حبائه يكف، ونائل يديه فاض، وشحّ قلبه غاض، وخلف سخائه يحتلب، وذهب عيابه يحتلب. من لفَّ لفَّه فلح وغلب، وناجر بابه جلب وخلب**». (٢٨)

ونرى الحريري في بعض ألغازه من مقاماته يلتزم حرف الشين في كل كلمة. مثال ذلك مقامته التي كتب فيها إلى أبي طلحة بن محمد النعماني يشكوه حينما قصده في البصرة مادحاً:

(شغفني بالشيخ شمس الشعراء ريش معاشه، وفشار باشه، وأشرق شهابه، وأعشو شبت شعابه، يشاكل شغف المنتشي بالنشوة، والمرتشي بالرشوة، والشادن بشرح الشباب، والعطشان بشمّ الشراب...» (٢٩)

وهناك أنماط عديدة من تعقيدات الحريري التي كان يلغز بها أحياناً في رسائله ومقاماته إظهاراً لعبقريته، وإرضاءً لأذواق العصر التي أخذت هي الأخرى في التعقيد، ولعلّ هذا هو سرّ إعجابهم بالحريري حتى طبقت شهرته الآفاق.

ومن أعلام هذه المدرسة نذكر الحصكفي ويعقوب بن عطاء وابن قيّم الزبيدي ...إلخ.

وممّا تقدم نرى أنّ «أبا العلاء» الذي ألغز في نثره كما ألغز في شعره- قد طرق هذا الباب بقوّة، فولجه الكثيرون، معاصرين ولا حقين. أولئك الذين فتنوا بطريقته فراحوا يُقلّدونها. ثم زادوا عليها ما وسعتهم الزيادة من ضروب الحيل والافتنان.

من أجل هذا تعقّدت الأساليب وخرجت عن المألوف، وخلت من عناصر الحيويّة، والروح الأدبيّة التي تثير العاطفة، وتحرّك الوجدان، فأصبحت ألغازاً مبهمة، تخاطب العقل أكثر مما تخاطب القلب وتناقش الفكر أكثر مما تناقش العاطفة.

سادساً- مدرسة الصناعة اللفظية

تمخضت المدرستان السابقتان - مدرسة ابن العميد المسجعة، ومدرسة أبي العلاء الملغزة- عن هذه المدرسة الجديدة التي كانت تستمدّ مقوّماتها- إلى حدٍّ ما من هذه وتلك والتي أخذت مخايلها تتضح شيئاً فشيئاً منذ بداية القرن السادس الهجري.

❖ طابعها

أوغلت هذه المدرسة في الزخرف اللفظي، وبخاصّة التورية والجناس، ومن ثمّ ظهرت أساليبها المسجوعة موشاة أيضاً بألوان البديع الأخرى من طباق ومقابلة وتلميح وتوجيه فضلاً عن ترصيعها بآيات القرآن، وغدر الأقوال ومحكم الأمثال، وفرائد الشعر المنثور.. وهكذا كانت هذه المدرسة معرضاً حافلاً بمختلف الأساليب اللفظية البرّاقة.

❖ رائدها

يعتبر القاضي الفاضل- بطريقته الفنية الخاصّة- رائد هذه المدرسة، وإنْ لم يكن أوّل من طرق بابها ودقّ أطنابها، فقد تأصّلت أساليبها على يديه، واستقامت طريقتها على طريقته وأخيراً عُرِفَ أسلوبها «بالطريقة الفاضلية».

كتب القاضي الفاضل إلى الخليفة

الناصر ببغداد على لسان صلاح الدين يخبره بفتح القدس سنة ٥٨٣ هـ

(وكتاب الخادم هذا وقد أظهر الله بالعدو الذي تشظّت قناته شفقاً، وطارت فرقة فرقاً، وفلّ سيفه فصار عصاً، وصدعت حصاته وكان الأكثر عدداً أو حصى فكلّت حملاته، وكانت قدرة الله تصرف فيه العنان بالعيان، عقوبة من الله ليس لصاحب يد بها يدان...) (٣٠)

أعلامها

جذبت هذه الطريقة الفاضلية نحوها أعلام العصر في كل مصر، وصار لها أنصار في شتّى البقاع، شرقاً وغرباً، نخصّ بالذكر منهم: ابن الشحنا العسقلاني، وابن الأثير، والعماد الأصفهاني، وابن الصيرفي والقاضي محيي الدين بن عبد الظاهر.

ونمثّل لهذه المدرسة برسالة (القاضي محيي الدين بن عبد الظاهر):

إذ ترسَّم طريقة الفاضل فوفّق، ثم انحدر إلى طريق الملغزين فأخفق شأنه في ذلك شأن غيره ممن أدركوا الكتابة وهي تلفظ أنفاسها في أخريات الدولة حينما استعجمت وصار الأمر إلى غير أهله، ومن ذلك ما كتبه على لسان السلطان قلاوون ردّاً على تعزية في ابنه وولي عهده «علاء الدين»

(ولنا والشكر لله- صبرٌ جميل، لا نأسفُ منه على فائدة، ونأسى على مفقود؛ وإذا علم الله، سبحانه، حسن الاستبانة إلى قضائه، والاستكانة إلى عطائه عوض كل يوم ما يقول المبشّر به: هذا مولود. وليس الإبل بأغلظ أكباداً ممن له قلب لا يبالي بالصدمات، كثرت أو قلّت، ولا بالتباريح، حقرت، أو جلّت، ولا بالأزمات إن هي والت أو تولت، ولا بالجفون إنْ هي ألقت ما فيها من الدموع والهجوع..) (٣١)

لقد اقتضاه الحزن هنا- أن يكون هادئاً في تصنعه؛ فالمبالغة مقبولة في مقارنة القلوب القاسية بأكباد الإبل الغليظة، والطباق لا يكاد يُلحَظ بين قوله: (كثرت وقلّت)، و (حقرت وجلّت)، و (والت، وتولّت).

هذه ألوان مختلفة من أساليب الطريقة الفاضلية، وهي كما نرى، أشبه بروضة غناء... طيورها السجع، وزهورها البديع، وعبيرها أسرار البيان، ولكنها أتت في غير أوانها نظراً إلى دخول الأعاجم إلى البلاد فـفـسـدت وعـيـبـت، وهـذا مـا أشـار إليـه القلقشندي: (لقد باتت الكتابة قشوراً لُماعة على لبٍّ رث غثّ أعجف، وانتهكت حرمة المعاني فصارت خدماً ذليلة للألفاظ) (٣٢)

وبعد، فهذه هي مدارس الكتابة أو التيّارات الأدبيّة في النثر العباسيّ استنبطنا خصائصها الفنية من تراثها المأثور، بالاستقراء الشامل، والتوافر الكامل، والموازنة الدقيقة... تلك الكتابة التي بدئت بعبد الحميد الكاتب، وختمت بابن العميد.

ولا بُدَّ من الإشارة في الختام:

أنَّ هذه المدارس ليس بينها حدود فاصلة، ولا تعرف زماناً بعينه أو مكاناً، كذلك نذكر هنا أنَّ من أعضائها من يجمع- عن ميل- بين الطريقتين، كبديع الزمان الهمذاني الذي جرى مع الجاحظ في فكاهته ونوادره، ومع ابن العميد في سجعه وتجنيسه، وكان من الممكن أن نلحقه بهذه وتلك معاً؛ غير أنَّ العرف جرى بتغليب الخصائص الراجحة واعتمادها طابعاً عامّاً لأسلوبه، عند إلحاقه بمدرسته أو نظمه في طبقته.

الحواشي

(١) أمالي المرتضى ج١/ ص٩٥.

(٢) الجاحظ- البيان والتبيين، ج١/ ص١٠٩. تح: السندوبي.

(٣) ابن المقفع- كليلة ودمنة، ١٩٣٩/ ص١٤٢.

(٤) المقدسي، أنيس، ١٩٣٥- تطوُّر الأساليب النثرية، سركيس، بيروت، ص ١٥٦.

(٥) ضيف، شوقي، ١٩٤٦- الفنّ ومذاهبه في النثر، لجنة التأليف، ص٥١.

(٦) الحصري- زهر الآداب، مطبعة الرحمانية، ج٢/ ص١٠٤.

(٧) زهر الآداب ٨ص ٢٢٤.

(٨) نهج البلاغة ج٢/ ص١٤٧.

(٩) ابن النديم- الفهرست، ص١٧١.

(١٠) ابن طيفور- اختيار المنظوم والمنثور، ط١، ج١٢/ ص٢٩٥.

(١١) صبح الأعشى ج٢/ ص٢٧٣.

(١٢) ابن نباتة، سرح العيون، الموسوعات، ١٣٢١.

(١٣) الأوراق للصولي ١/ص ١٥٢.

(١٤) الأمالي ٢/ص١٣٥.

(١٥) الجاحظ- البيان والتبيين: تح: عبد السلام هارون، ج٢/ص٧-٨.

(١٦) المرجع نفسه، ج١، ص٢٧٢.

(١٧) معجم الأدباء ج٦/ ص٧٩.

(١٨) ابن قتيبة- عيون الأخبار (المقدمة)

(١٩) الجرجاني- الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص٣٦ وما بعدها.

(٢٠) أبو حيان- المقابسات، طبعة الرحمانية، ص ٢٠٥.

(٢١) الباقلاني- إعجاز القرآن، ص١٢٨.

(٢٢) ضيف، شوقي- الفن ومذاهبه، ص٩٢.

(٢٣) حجاب، نبيه، ١٩٨٦- بلاغة الكُتّاب في العصر العباسي، ص ١٦٨- ١٦٩.

(٢٤) فاخوري- حنا- تاريخ الأدب العربي، ص٧١٦.

(٢٥) الثعالبي، ١٩٤٢- يتيمة الدهر، الصاوي، ج٣/ص١٩٤.

(٢٦) الثعالبي، فقه اللغة، المقدمة، الحلبي، ص٢.

(٢٧) المعري، أبو العلاء- رسالة الغفران (ط١) أمين هندية ١٩٠٣، ص٨٣٧.

(٢٨) معجم الأدباء ج١٦/ ص٢٧٧.

(٢٩) معجم الأدباء ج١٠/ ص١٣٠.

(٣٠) صبح الأعشى ج٦/ ٤٩٦. وما بعدها.

(٣١) نهاية الأدب، ج٨/ ص ١٠٧.

(٣٢) القلقشندي، صبح الأعشى ج١/ ص١٣١.

الإبداع

شعر

قصة

نص

٢٢٠

وَجيبُ قلبٍ مُتعَبٍ

شعر

فؤاد كحل (*)

-١-

ينتابني ليلٌ فانهدُّ
ويغيبُ عن أمدائه الوَرْدُ
ياليتني ما صرتُ خاتمتي
كي لا أرى الأيامَ ترتدُّ
ماذا سنفعلُ والهوى غرقٌ
والصمتُ قتلٌ
والنهى خطرٌ؟

(*) شاعر سوري.

- العمل الفني : الفنان أنور الرحبي.

والكلُّ صحراءُ يبددهمْ
تيهٌ وينهشُ لحمهمْ جندُ؟!
والكونُ مأسورٌ لمعرفة
ما ظلَّ في تطوافها رشدُ..

-٢-

ينتابُني قهرٌ كأنّ لهُ
موجًا يوسّعُ طيفهُ بعدُ
وكأنني أمشي على جثث
تمشي على جثثي فتنقدُ
وكأنَّ سيفَ الذلِّ منغرسٌ
فينا فلا يومي
لنا مطرٌ
وكأنّ من سرّنا إلى غدِهِ
لم ينتظرْ أحدًا لكي يبدو
وكأنّ هذي الأرضَ ما ولدتْ
يومًا ولم يرقصْ لها الرّعدُ..

-٣-

ينتابني غمٌّ أكوّمهُ
حولي فيخطفُ جمرتي وغدُ
وأصيحُ من ألم: أما طُعنتْ
أرواحُنا وتناثرَ الوعدُ؟
هذي خرائطنا يدنّسُها
أعداؤنا، وجميعنا
سَفَرٌ!
يستنسرونَ وكلّنا ورمٌ
ويناوشونَ وكلّنا صيدُ
لا يبدعونَ سوى هزيمتهمْ
ويقودُهمْ لهلاكنا حقدُ..

-٤-

ينتابني خوفٌ يفوّحُني
خوفًا ولا يبدو لهُ حدُّ
قد هُدّمتْ هذي البروجُ على
سُكّانها وتحطّمَ المهدُ
وتهالكتْ هضباتُها تعبًا
وانهارَ من
أجوائها قمرٌ
وغدتْ يبابًا موحشًا، عبثًا
يبدو لديه طائرٌ يشدو
ما ظلَّ غيرُ الرعبِ ينشرهُ
نهبٌ ولمّا يرتوِ بعدُ..

-٥-

ينتابُني قتلٌ فلمْ وطني
قد شابَ عن أحلامه السّعدُ؟
لا شيءَ يبقيهِ على أمل
كيما يفجّرُ نبعهُ الوقدُ
غزلانهُ ذُبحتْ مشرّدةً
فانساحَ من أعراقها
شجرٌ
ونجومُهُ انطفأتْ على مَهَلٍ
ودروبُه يحتلُّها الصّدُّ
لم يبقَ فيه العصفُ من حُلمٍ
جارٍ ليخفضَ هامهُ السّدُّ....

-٧-

ينتابُني همٌّ يؤرّقني
ويسيلُ عندَ قلاله الصّهدُ
وأمامهُ صمتٌ يشتتني
في كلِّ ما لمْ يحصهِ العدُّ



ووراءهُ نوبٌ وقد صعدت
تلهو، وفوقَ سفوحه
شَرَرٌ
إما ذهبنا نحوهُ زمرًا
عصفتْ بنا ريحٌ لها بردُ
يا همُّ خيّمَ لم نعدْ بشرًا
يسري إلى أحلامهمْ قصدُ..!

-٧-

ينتابُني رعبٌ على زرَدٍ
متوحش ما همّه ورد
فأصيرُ تيهًا مظلمًا وصدىً
وحديدُ هذا الكونِ يشتدْ
هل سوفَ نولدُ مرةً وهنا
أوطانُنا تحتلها
زمرٌ؟
فتعيدُنا خبَرًا على ورقٍ
وتظلُ تمحونا وتمتدْ
وتروحُ تأخذنا إلى غرقٍ
فيضيعُ منا السَيفُ والغمْدُ..

-٨-

ينتابُني تيهٌ ويدفعني
نحوَ الردّى ويظلُّ يربْدُ
أهوي عميقًا في غياهبه
لا الفردُ ينقذني ولا الحشدُ
ويظلُّ يطلقُ نارهُ غضبًا
فوقَ المدى
ورياحهُ سَقَرٌ
كم يجرعونَ على موائدهمْ

هذي الدماءُ، كأنها الشُّهدُ؟
والعالمُ المجنونُ يمنحهمْ
مجدًا كأنْ ما بعدهمْ مجدُ..

-٩-

ينتابُني قحطٌ فهلْ عَجَبٌ
أن تختفي الأزهارُ والولدُ؟
أو ترحلَ الأحلامُ خائفةً
من أن يقودَ مسارَها الرُّمدُ
أو تيبسَ الأوراقُ مسرعةً
نحو السّفولِ
مجازها حُفَرٌ
أو تخمدَ النارُ التي التهبتْ
يومًا وأطلقَ رمزَها المُردُ
فإلامَ يبقى شهريارُ هنا
ما همّهُ ليلٌ ولا سَرْدُ؟

-١٠-

ينتابُني حزنٌ على أمَمٍ
ما ضرّها أن المدى صلدٌ
أو أنّ شعلتها هنا انطفأتْ
وأزيلَ من أفيائها الودُّ
أو أنها من غيرِ ملحمةٍ
أو ناهضٍ ما خانهُ
حَجَرٌ

أو أنّها اشتاقت إلى مدن
يهمي على واحاتها الوجْدُ
فمتى ستطلقُ فوقَ تربتها
نهرَ الحياة، فيورق العهدُ..؟

-١١-

ينتابنا
أوّاهِ كمْ ينتابنا
ما لم نعدْ أبدًا
ندري علامات المدى فيه
لكننا سنظلُّ نوقنُ
أننا الذراتُ والأوراقُ
والأنهارُ والنايات
والأرحامُ والأطفالُ
والكلماتُ والرؤيا..
وأنَّ العدلَ في الدنيا
سيرسل
نورهُ
يومًا
فيغمرنا
ويمتدُّ..

❖ ❖ ❖

تعويذة المحال

شعر

غالية خوجة(*)

لم يكنْ..
في القصيدةِ غير
ضحايا الرؤى
والذي ضاق بي،
يحزم الكون قشّاً
فأشعل ما كان مني
وأعلو.. وراء الهيولى
لعل الذي لم يزلْ

(*) شاعرة سورية.
- العمل الفني: الفنان زهير حسيب.

قاب تيهي وظنّي
يُصابُ بِمَسٍّ مُحالي
مُحالي أنا..
- والغناءُ استوى-
هل أُحَدِّدُ لون الشرودِ
وجسم الشروقِ؟
ألستُ نذرتُ احتمالي
وقلتُ الذي لن يراهُ الكلامُ؟
سأُنبئُ بَعْلَ الخرافة
في الأرضِ
أنّي القصيدةُ.. تلك التي
لن تكونَ..
وأنّي التّواري الذي لم يكن
فانتبذْ يا الفناء المُدامُ
فما فَرّ مني إليّ
يُناغي بقاءَكَ
هل تخبر الومضَ أنّ المجاهيلَ
في الغيب تبحث عني..
وما غاب عنها
هو الآن بيني وبيني؟

شرود التفعيلة

-١-

صحارى..
كيفما دار الكلامُ،
نهار أوردتي
صحارى..
والقصيدة جنّتي
وسعير محبرتي
أنا المجروحة الشرفات في المنفى
فلا أهلٌ..
ولا وطنٌ
ولا ذئبٌ.. ليوسف لي
شرودي النار..
والكون الذي يأتي
بقين الماء.. أشرعتي
وشكّي.. ما تباينَ
بين إيقاعي.. وجاذبني
صحارى.. كيفما دار النهارُ كلامَ راثيتي..

❖ ❖ ❖

-٢-

وفي حال القصيدةِ كم
بروحي.. تختلي روحي
سأنسى ما تلاشى منكَ
في الظلّ الأخيرِ
وفي مصابيحي..
وأُشرع وقتنا خلف البنفسجِ،
خلف حلم تاهَ في ريحي
تراني الآن موسيقا
إليَّ أجيء من شعري
نشيدًا.. يقرأ المجهول بالمجهولِ
أو.. نورًا يُدندن بالبروقِ
ويسبق الآتي

-٣-

اتحوّل في القربِ
وفي البعد فراغـًا وسكوتا
اتحوّلُ خلف أثيري
ملكوتًا
ووراء البرزخِ
حيث أكونُ
يـكـون الـضـوء
حدوسًا
هل.. وسطوعي فيكَ
وإيقـاعـك فـي
شغفي
سأحوّل ما حوّلني..
مازلنا..
ووراء مـــهــب
غيابي
مازلنا..
لغتي
وأنايَ معي وعقيقُ
وضوئي
مازلنا.. ننتظر مجيئي..

❖ ❖ ❖



قصص قصيرة جداً

قصة

نجيب كيالي (*)

رقصة الأبوين:

الأبوان يرقصان!

آه.. ما أحلى ذلك المنظر!

نسيا أمراضَ السكّر والقلب!

نسيا مشاجراتهما اليومية، وخطفهما الرقص!

(*) قاص وأديب سوري.

- العمل الفني: الفنان قحطان طلاع.

من الذي بدأ؟ هو.. هي؟ لا يهم ما دام الفرح يطير من الأرجل.

صوت جبلي ينطلق من المسجلة: (عالهدا)، وهما يدوران حول بعضهما كبجعتين رغم بدانة الأم التي نقصت فجأة مع الرقص!

الدهشة في عيون الأبناء، الكراسي، الحيطان.. حتى قط المنزل طارت النظرة الكسلى من عينيه!

احتفظ الأبناء بالشريط، وكلما تشاجر الأبوان وضعه أحدهم في المسجلة أو رفعه وحركه في الهواء، فيضحك الأبوان، أو تدمع عيونهما، أو يهجم أحدهما على الشريط، يخطفه، يريد كسره، لكنه يتنهد فجأة، ثم يضعه في المسجلة!

❖ ❖ ❖

أسطورة درخميس:

في جبل (الأولمب) طلبتْ (أفروديت) إلهة الحب من (درخميس) إله الألغاز أن يساعدها لتجعل عاطفة الحب أكثرَ عمقًا.

حكَّ (درخميس) جبهته التي تتكسر عليها الشموس، غاص في نفسه، قال:

- بسيطة. سأنثر لغزًا في عيون العشاق، ولغزًا آخر في بسماتهم.

- وإذا حلُّوا اللغزين يا درخميس؟

- لن يستطيع حلهما عاشق ولا عاشقة إلى منتهى الحياة.

واكمل ضاحكًا:

- لأنهما أصلاً بلا حل!

- لا يا درخميس العزيز لا. هكذا سيصبح الحب مرادفًا للعذاب!

غطَّتْ سحابة من شفق أخضر جبهةَ الإله، أجاب بصوت يذوب كالندى:

- لماذا لا تقولين: إنه مرادف للشعر.. للسحر.. للبحث عن مفاتيح المعرفة التي تنطلق من المعشوق المبهم لتصل إلى آخر شواطئ الكون؟

انتقلت السحابة الخضراء إلى جبهة (أفروديت)، وانطلق (درخميس) إلى عمله.

❖ ❖ ❖

خسائر:

في قائمة صغيرة

أنيقة، معطَّرة

كتب (صافي) أسماءَ البقية من أصدقائه.

مخبؤها في أقرب مكان إلى قلبه.

في زمن (البزنس) تتطاير القلوب والصداقات كأوراق الخريف!

آه.. لم يبق إلا ستة أضاف إليهم اسمه، فهو كما يعتقد -صديقٌ لنفسه صديقها الأقرب والأوفى.

بعد شهرين من إنجاز القائمة ظهرتْ أعراض التغير على (بسيم) صارت بسمته عندما يلتقيان صغيرة جدًا، كأنما مرَّ عليها جابي الضرائب! كلماته ناشفة كأنها اللحم المعلَّب الذي تنتجه المعامل الوطنية! يتهرب أيضًا من الرد على المكالمات!



السبب عرفه سريعًا: استلم بسيم سيارة جميلة من الشركة التي يعمل فيها ارتقى إلى طبقة العجلات، وكان من طبقة الأرجل!

بعد بسيم شطب اسم علاء!

ثم في أسبوع واحد شطب راجي، وفيصل!

ذات يوم وبعد أن باع المنزل القديم الذي ورثه عن أبيه، وملأ جيوبه بمبلغ ضخم وقف أمام المرآة، فوجد أولَ الأعراض على وجهه.. وجهه هو!

بحث عن القائمة ليشطب اسمه، لكنها كانت ضائعة!

❖ ❖ ❖

نزاهة:

لسابع.. ثامن مرة يرشح (محفوظ هبّ الريح) نفسه لرئاسة مصلحة الزمارين الوطنية!

العيون ناعسة، الأذان نصف مغلقة، والخطيب يتحدث عنه:

- بذلّ حبات العرق لتأمين حياة لائقة لكل زمار.. حتى صار الزمار نجمَ حياتنا.. وجهَ بلدنا المشرق.

خرج من الأكف تصفيق فاتر.

- حقق الوحدة الوطنية بين مصلحتنا ومصلحة الطبول الشعبية.

قال كثيرون في قلوبهم: لن ننتخبه ولو حقق لنا الوحدة مع نادي (التنانير القصيرة).

- الآن يا سادة .. أستحلفكم بالله أليس الأمهر في كل مصلحة هو الأجدر برئاستها؟

استيقظت العيون، صاحوا: نعم.

فجأة وقف (هب الريح) ومعه مزمار عملاق لم يروا له مثيلاً من قبل! قال الخطيب بصوت ينسجم مع عظمة المزمار:

- من كان قادرًا على منافسته، فليتفضل.

تذكّر الزمارون مزاميرهم الصغيرة، فانحنت رقابهم، وقبل التوجه إلى صندوق الاقتراع طالبهم الخطيب بالتصفيق للنزاهة.

❖ ❖ ❖

ليلى وقيس:

تفتح ليلى الحنفية، تملأ كفيها بالماء، تطيل النظر إليه، تكاد تقبّله قبل أن ترشقه على وجهها، ولا احد يعرف لماذا؟!

هربتْ من أسئلة أمها.. أبيها.. إخوتها!

باحتْ لصديقتها (نجوى) بالسر: كيف أرشقه بسرعة وصورة قيس فوقه؟! ألا أقول له: صباح الخير على الأقل؟ وحين تنزل حباته على وجهي أشعر أنَّ قيسًا هو الذي نزل. آه ما أحلى أن تغتسل الحبيبة بحبيبها!

تسربتْ قصة ليلى إلى آذان البلدة، وذات يوم انقطع الماء فيها بعد أن ساءت خدمات الماء والكهرباء، فكانت ليلى أسرعَ إلى الذبول من أعواد النعنع!

في الصباح سمع الناس زجّال البلدة يغني:

«يا رئيس ْ البلديهْ[1]
يا ناسينا م الميهْ
سآلْ الحنفيه بتبكي
بتحكيلك ع الصبيهْ»

❖ ❖ ❖

شبابيك الحب:

تلاحقهما العيون، تقول الشفاه: زوجانِ لم يبرد حبهما بعد طول المعاشرة!

يدخلان خلوتهما، فتلتصق عشراتُ الآذان بنوافذ المنزل:

- ميمي حبيبتي.. حلاوتك سكّر زيادة، وعما قريب قد أصاب بمرض السكّر!

- ساهر يا روحي، أنا سكّر طبيعي.. كُلْ، ولا تخف.

على شبابيكهما يسهر المتنصتون والمتنصتات يبتسمون، يبكون، يحلمون، لكنّ لم يعرف أحد أنهما اكتشفا عملية التنصت باكرًا، وحينما وصل البرد إلى قلبيهما كالآخرين راحا يقدّمان للآذان تسليةً حلوة!

❖ ❖ ❖

هْسْ(٢)؛

المشاكل في بلدة (الموجوعة) أكثر من الشَّراد في ذيل البغل.. اقتصادية، اجتماعية، سياسية.

خلاصة ما وصل إليه مجلس البلدة الذي اجتمع في مقره الفخم: «نعرف كلَّ شيء، لسنا عميانًا، الحلول قادمة، ولكنّ هس»

سأل مراسلُ الصحيفة في العاصمة أحدَ الأعضاء:

- لماذا هس؟

- لأنَّ الوقت -يا سيد- محجوز عندنا للعمل. خطوة أحسن من كلمة.

جلس الناس في محطة الأمل ينتظرون قطارًا محمَّلاً بالحلول والسكاكر، لكنَّ القطار لم يأتِ!

القلوب حرائق.

العيون نواعير والقطار لم يأت!

غير أنَّ كلمة (هس) نزلتْ من الأعلى إلى الأسفل..

سألت زوجةٌ زوجها: متى تملأ لنا خزانَ المازوت؟ البرد يقرض عظامنا.

فقال: هس.

سأل أبٌ ولده: لماذا أخذتَ صفرًا في الحساب؟!

فقال الولد: هس.

لم يهطل المطر في الشتاء. سأل الناسُ السماءَ بعيونهم، فأجابت: هس.. هس.

❖ ❖ ❖

الديموقرامتر

نص

وليد إخلاصي(*)

يبدو أن توفر الديمقراطية في مجتمع ما، وتحقق فعاليتها في الزمان والمكان، تدل عليها ظواهر كثيرة. وقد يكون المقام الأول لتلك الظواهر هو ما يمكن توفره منها في الفرد الواحد والتي يدل انتشارها في أكبر عدد من الأفراد على حجم الديمقراطية في نسيج الدولة.

(*) أديب وقاص ومسرحي سوري.

- العمل الفني: الفنان رشيد شما.

والديمقراطية حالة اجتماعية ذات امتياز ويتألق تميزها عندما تتجلى في البنية السياسية السائدة. وفي الأحوال كلها فإنها ترتكز على دعائم تبرز اثنتان منها، الأولى توفر الرأي الحر في التعبير وفي حسن الاختيار لممثلي الجماعات والمجتمع في المؤسسات بكل وظائفها، والثانية هي احترام الرأي الآخر ومنحه الحق في التعبير عن نفسه. والديمقراطية في نهاية المطاف تأكيد على توفر (غدة المنطق) لدى الأفراد فهي تمثيل رمزي للمحاكمة العقلية السليمة.

وإذا ما تأكد توفر الحس الديمقراطي لدى غالبية أفراد المجتمع، فإن ظهوره في الحياة السياسية والاجتماعية سيكون المؤشر الملموس الذي يدل على الديمقراطية التي تتلمسها تلك الحياة. لذا فإن مقياس الديمقراطية في العينات العشوائية التي تمثل أفرادًا يعكسون بنية المجتمع، ستظهر نتائجه الصورة الواقعية لدى حضورها وتبين مقدار ترسخها وفرص تقدمها بما يحقق (مدنيّة) نظام الحكم في أجهزته القائمة.

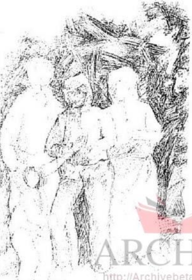
وانسجامًا مع طرائق قياس الطاقة المعروفة فإن (الديمقرامتر) يصبح وسيلة لقياس الديمقراطية عند الفرد مما يؤدي إلى تكوين صورة عن وجودها في المجتمع. وإن وسائل الإحصاء والاستقصاء انطلاقًا من نظرية العينة العشوائية ستفيد حتماً في وصول هذا المقياس إلى نتائج مادية وحقائق ملموسة ستعطي مفرداتها دلائل على واقع الديمقراطية.

والمجتمعات العربية في عصرنا هذا تتكون بشكل رئيس من أقسام تتوزع على المدن، والريف الزراعي، والريف البدوي، كما أنها تتوزع على فئات متعلمة وأخرى أمية والتي تتباين نسبها من مجتمع إلى آخر. وتوجد فيها أيضاً قطاعات موزعة على مهن ووظائف مختلفة كالزراعية والتجارية والصناعية وكذلك التعليمية وغيرها، كما أن هناك وظائف ثقافية على ضيق حجومها كالأدبية والفنية والدينية وحرفية وما إليها.

وإن استكمال بنية الديمقراطية يكون في توفر بذورها في الأفراد الذين ينتمون إلى الأجزاء المختلفة للمجتمع، وجوهر تلك البذور هو الذي سيدل دون ريب على حقيقة البنية الكلية للديمقراطية، وإن نمو البذور وتفتح أوراقها سيمنح رسوخ أقدام الديمقراطية في أرضية الحياة الاجتماعية.

واستطاع تفحص (الديمقرامتر) أن يتواصل إلى نتائجه التي كشفت عن آراء وأفكار مختلفة. وقد يكون في استعراض عدد من تلك المقابلات بداية لتكوين صورة عن واقع الديمقراطية، وهي تمثل،على قلتها، جوانب من البناء الاجتماعي المعاصر.

نموذج (أ): كان لنا حوار مع سائق تاكسي، هو في الخمسين من عمره ويحمل شهادة جامعية لم تساعده في إيجاد عمل يمثلها، فاختار لنفسه مهنة بديلة يكسب بها رزقه.



سؤال: إذا قيض لمهنتك أن يكون لها نقابة تمثل سائقي سيارات الأجرة العاملة داخل المدينة، فما هي مواصفات ممثليكم إليها، ومن تختار من السائقين؟

جواب: أريد أولاً أن أشكك في فكرة الوصول إلى مرحلة يكون فيها نقابة لهذه المهنة، فملكية معظم السيارات تعود إلى سائقيها. وإذا ما تقرر تشكيل النقابة التي تتحدث عنها فإن قوى التملك سيكون لها الدور الأهم في اختيار أعضاء النقابة. وهنا أريد أن ألفت الانتباه إلى واقع كبير التأثير، فغالبية السائقين غير مؤهلة لاختيار ممثل عنها، ويكمن السبب في المستوى الاجتماعي وكذلك التعليمي.

سؤال: ألا تعتقد أن في إحداث نقابة مساهمة لتحسين هذا المستوى؟

جواب: وتلك هي المشكلة قد بدت واضحة، إذ هل نبدأ في تحسين مستوى السائقين ثم نعمل على انتخاب النقابة، أم نشكل هذه النقابة أولاً لتقوم على تطوير أفراد هذه المهنة؟ وهكذا نعود إلى حكاية البيضة والدجاجة أيهما يأتي في المقام الأول؟

سؤال: حسن، لنتحدث عن الواقع القائم ونقول إن امتحان الديمقراطيةفي تمثلها بالمجلس التشريعي سيبدأ بالمجالس الصغرى كما هو الأمر في النقابات مثلاً. ما رأيك أنت؟

جواب: صحيح أن العمل المتمثل في تجمعات المهن والوظائف الاجتماعية المختلفة كمثل عملنا، يشارك في الخدمة العامة الأشمل، وهكذا فإن الوصول إلى مجلس عام منتخب من كافة فئات المجتمع لن يكون ناجحاً إذا ما تجاهل المرور بتجارب فعالة في انتخاب مجالس التجمعات الأصغر والذي يعطي المؤشرات الأولية على سلامة الفعل الاجتماعي الديمقراطي. ولسوء الحظ فأنت اخترت وظيفة اجتماعية لم تكتمل لها الشروط اللازمة بعد لفعل انتخابي سليم؟

سؤال: وما هي الشروط اللازمة ليكون الانتخاب سليماً؟

جواب: قد لا أستطيع، لعدم كفاية معرفتي، أن أحدد تلك الشروط بشكل دقيق، إلا أنني أقترح أن نتعلم من الطبيعة التي تسمح قوانينها بظهور الأفضل في معظم حالاتها، واختيار الأفضل هو سؤال دوماً منفتح على الديمقراطية وكيف يمكن الوصول إليها، أتراها الدولة مكلفة بإعداد المناخ الصحي للناخب والمنتخب، أم أنها مسألة تتعلق بوعي الناخب أم بإحساس المرشح بالمسؤولية التي سيقبل عليها؟ وأتساءل إن كان قانون (الانتخاب الطبيعي) يصلح لأمورنا السياسية أيضاً؟

سؤال: ذكرت في تساؤلاتك أمراً يتعلق بالدولة، فهل تظن أنها قادرة على توفير المناخ الذي أشرت إليه، وهل هي مسؤولية الدولة وحدها؟

جواب: لا أريد أن أقطع بجواب حاسم، بل أريد أن أستفسر عمن يمتلك القدرة على تنظيم أفضل، الدولة أم الأفراد والجماعات المتفرقة.

نموذج (ب): وقصدنا شيخ عشيرة كبرى يقيم في مضافته على أطراف المدينة. كان قد تجاوز السبعين من عمره، وبالرغم من أنه لم يتم دراسته الابتدائية فقد كانت قراراته وأحكامه نافذة في أهل العشيرة مع تفاوت مستويات أفرادها ما بين أستاذ جامعي وراع للأغنام. وتبادلنا الكلام.

سؤال: هل تهدف إلى أن يكون أحد من أفراد عشيرتك مرشحاً في الانتخابات العامة؟

جواب: أنا أعمل على أن يتقدم أكثر من مرشح لتمثيلنا.

سؤال: أو يكون لك رأي في اختيار من سيمثلكم؟

جواب: ومن تتصور أن له الرأي؟ ألست شيخ العشيرة الكبرى، وأنا من يرعى شؤونها، وأنا الذي أتحمل مسؤولية الرجال والنساء والأطفال أحمي كل فرد وأقضي في الخلافات ولا أبخل بالنصح على أحد فهذا هو شأن المشيخة، ولهذا منذ وفاة الوالد كنت مرجعاً لكل صغيرة وكبيرة، فهل (النيابة) أمر بعيد عن مهمتي التي خلقت لها!

سؤال: وهذا يعني أنك اخترت المرشح أو المرشحين للانتخابات القادمة!

جواب: مازلت أعمل التفكير في اختيار من سيكون معي في قائمة المرشحين.

سؤال: نعلم أن العشيرة قد قدمت في العقود الأخيرة عدداً كبيراً من الرجال الذين تلقوا العلم في الجامعات فمنهم من بات محامياً أو طبيباً أو مهندساً، كذلك بات منهم أساتذة في الجامعة. وهكذا باتت الفرصة متاحة للأجيال الجديدة لتشارك في تمثيل الشعب أولاً وعشيرتكم ثانياً، فهل يكون منهم مرشح أو أكثر؟

جواب: المسؤولية الأولى تتعلق بالعشيرة وتلك هي مهمتي كشيخها، ورجالنا الذين اندفعوا إلى العلم وباتوا من أصحاب المهن والمواقع، لا يلغون أهمية تقاليدنا في أن يكون الشيوخ واجهة العشيرة في تمثيلها في القضايا الكبرى. أليست حكمة الشيوخ ما تحتاجه بلدنا؟

سؤال: ويبقى السؤال يدور حول ضرورة نيل الأجيال المتعلمة فرصتها في المجتمع؟

جواب: الشيوخ لهم وظيفة، كما أن الأجيال الجديدة لها وظيفة، وذلك هو قانون الكون. ويحتاج العمل النيابي إلى هيبة الحكمة التي تتوفر في الشيوخ عادة.

سؤال: التمثيل النيابي هو الشكل الأمثل للديمقراطية. أفلا تظنون أنكم تقفون حائلاً بين الأجيال الجديدة وبين دورها في دعم الديمقراطية؟

جواب: اسمع، فإنه بالرغم من استيرادنا لهذه الكلمة الغربية، فنحن نسلم بها كواقع فُرض علينا، لذا نعمل على المشاركة فيها ونسعى إلى إنجاحها. ألسنا مواطنين نتفاعل بصدق مع بلدنا؟

نموذج (جـ): جاء هذا الحوار مع تاجر متعدد الأوجه في تعامله مع مواد كثيرة مما أثار الدهشة لاتساع رقعة أعماله ونشاطه الحيوي بالرغم من أنه لم يتجاوز الأربعين من العمر، ويبدو أنه قد أفاد من إقامته السابقة في بلد أوروبي. فكانت متابعاته لوسائل الاتصال الحديثة قد جعلت منه أكثر إحاطة بما يجري في هذا العصر.

سؤال: أنت عضو بارز في غرفة التجارة، وأوصلتك الانتخابات أكثر من مرة إلى مجلس إدارتها، فهل تعتقد أنها كانت تمثل الشكل الديمقراطي الصحيح؟

جواب: أقترح أن تكون صيغة السؤال على النحو التالي: ألا ترتكب الديمقراطية خطأً في تجاهل عضو مثلي ليكون في المجلس؟، فأنا عضو ناشط وأمسك بزمام مفاصل تجارية لها دورها في الاقتصاد.

سؤال: يشاع أنك تنفق بسخاء على حملتك الانتخابية، هل لهذا سبب في تكرار نجاحك؟

جواب: هل تتوقع مني إنكار ما يشاع! ألم يكن المال دومًا هو المدخل إلى النجاح؟

سؤال: أو تظن أنه لا فوز في عالم الديمقراطية دون سند مالي كبير؟

جواب: في مثل وضع غرفة التجارة فإن توفر المال يكون العامل الأهم في انتخاباتها، فهو الدليل على الأهلية اللازمة، والتاجر الذي لا يبلغ المستوى المالي اللائق لا يجوز له أصلاً أن يغامر في لعبة الديمقراطية انظر من حولك يا صاحبي فستجد الانتخابات الأميركية مثلاً على ذلك.

سؤال: نرى أنك تحصر ديمقراطي التمثيل بحجم المال، فهل نشتمّ من ذلك رائحة شراء الأصوات الانتخابية؟

جواب: لِمَ لا يكون سؤالك له علاقة بفرص النجاح أو الفشل، وسيكون الجواب

كمايلي: الفوز في الانتخابات هو الهدف. النجاح هو الدليل على القوة، والقوة لا تقصني.

سؤال: هل يعني ذلك، صراحة، أنك لجأت إلى شراء الأصوات؟

جواب: سأهمس في أذنك حكاية لتظل سرًا ما بيننا. الأصوات الانتخابية في كل مكان وزمان نوعان، الأول يعود إلى تلك التي تؤمن بإمكانات المرشح، والثاني يتمثل في الناخبين الذين يعولون على فائدة مالية تعود عليهم للتو أو لاحقًا.

سؤال: أهي الحقيقة التي لابد منها في الانتخابات المؤدية إلى الديمقراطية المطلوبة؟

جواب: واقع الحال وطبيعة الظروف المتعلقة بأية عملية انتخابية، تجعل الناخب يتوقع أن يحصل على منفعة ما، وهذا من حقه، والمنفعة المادية هي الأقوى في تأثيرها وهي الغالبة في معظم الأحايين.

نموذج (د): وكانت هذه العينة الإحصائية في مشروع الديمقرامتر تتعلق بسيدة منزل. وكانت الزوجة لم تكمل تعليمها الجامعي، وهي في الخمسين من العمر ترعى أولادها الأربعة، ويعمل زوجها محاسبًا في شركة خاصة.

سؤال: ما تصورك لعملية الانتخابات وكيف تتحقق ديمقراطيتها؟

جواب: لابد أنك تقصد بقولك الانتخاب الكبير لممثلي الشعب إلى المجلس التشريعي، وهنا أريد الاعتراض بأني لم أعرف عنه شيئًا قبل زواجي فلم أشارك به، فوالدي رحمه الله لم يكن ليهتم بالأمور السياسية فلم ينتسب إلى حزب أو جمعية ولم يذهب إلى صناديق الاقتراع. وبعد الزواج كانت لي مشاركة فزوجي ينوب عني بأن يأخذ هويتي الشخصية ليختار هو الأسماء التي يجدها مناسبة.

سؤال: ألا تظنين أنك قد تنازلت عن حقك الانتخابي وأنت المواطنة المتعلمة، ثم أنك بذلك تسيئين إلى مفهوم الديمقراطية؟

جواب: أولاً، لا أشعر بأنه من فرق بيني وبين زوجي، ثم إن وظيفته في الحياة أهم من وظيفتي، فهو صاحب قرارات أكثر أهمية في عائلتنا. أليس هو رأس الأسرة ويفكر دومًا في شؤونها ويقف سندًا لها في جميع خطواتها؟

سؤال: أو لستما شريكين متكافئين؟ الرجل والمرأة، الزوج والزوجة هما القطبان اللذان يولدان تيارًا واحدًا. أليست هي المساواة، فكيف تتنازلين له في أمر هو من حقك الشرعي؟

جواب: حقي الشرعي يتمثل في حمايته لي ولأسرتنا وهو كذلك في محبته لي، وحقه يكون في طاعتي له وصيانة حرمته وبيته وتقديم الحب له. لذا فأنا أنيبه عني في أمور كثيرة منها الانتخاب، وهذا تمامًا ما يحدث في المجتمع عندما ينيب عنه النواب في المجلس التشريعي، وهذا ما تسميه أنت بالديمقراطية.

سؤال: لنسلم بوجهة نظرك، نتساءل عن شعورك حيال اختياره في الانتخاب إن كان جيداً أو أنه لم يوفق فيه؟

جواب: أشعر دومًا أنه يؤدي واجبه، أما الانتخاب فيخضع للحظ كما هي أمور كثيرة.

سؤال: ألم يستشرك مرة في اختياره لشخص أو مجموعة تقدمت لخوض الانتخابات؟

جواب: لا أظن أنه فعل ذات مرة، ولو أنه فعل لكنتُ أيدته في اختياره. أليس الوفاق هو يعني الأسرة السعيدة؟

سؤال: هو الرمز الجميل، ولكن ما سيكون الأمر عندك لو أن زوجك فوضك بالاختيار، فما هي الصفات التي يجب أن تتوفر في المرشح الذي يقع اختيارك عليه؟

جواب: سألجأ إليه في الأحوال كلها، فهو الأكثر معرفة بما يجري في البلد.

سؤال: ولِمَ أنت بعيدة عن معرفة ما يجري في البلد؟

جواب: ألا تكفيني مشاغل الأسرة ومستقبل الأولاد!

نموذج (هـ): في البداية أصر صاحب دكان الخضار والفواكه على عدم التطرق إلى أي شأن سياسي بعد أن اكتشف أن الحديث سيكون عن الديمقراطية. وإذ يؤكد ابنه الذي تصادف وجوده معنا أن لا علاقة للديمقراطية بالسياسة وإنها كلمة اجتماعية صرفة، استجاب آنذاك الرجل لمتابعة الحوار.

سؤال: لنتحدث عن مهنتك تحديداً، هل تجد من الضروري لك ولأهل المهنة أن تكون لكم نقابة ترعى شؤونكم وتدافع عنكم؟

جواب: نقابة! لم أسمع عن مثل هذا الأمر من قبل، إلا إذا كان لها فائدة لنا فلا بأس منها.

سؤال: يستلزم إحداث النقابة اختيار مجلس لها يكون أعضاؤها من الممثلين الحقيقيين لأصحاب المهنة. ما هي تصوراتك للشروط التي يجب أن تتوفر في أعضاء هذا المجلس؟

جواب: لست على علم بأصحاب الدكاكين المنتشرة في كل حيٍ من أحياء المدينة، وهم كما أتصور يُعدّون بالمئات ولربما بالآلاف، ثم إني لا أعلم كثيرًا عن طبيعة كل واحد منهم، وإن كنت أريد أن يكون الممثلون عنهم يحملون صفات أخلاقية كالصدق والأمانة، ولابأس من أن يكونوا لطفاء مع زبائنهم كما يفضل أن يحسنوا عرض بضاعتهم.

سؤال: وهل تنوي أن تكون مرشحًا لتصبح من أعضاء مجلس النقابة؟

جواب: أمضيت أكثر من ثلاثين سنة في هذا العمل، أجيرًا ثم صاحب دكان، ويشهد الزبائن على حسن تعاملي معهم، لذا أجد نفسي ملائمًا لعضوية مجلس النقابة، وستكون لخبرتي الطويلة فائدة أقدمها للمهنة.

سؤال: وهل تظن أنك ستلقى مساندة فعالة من أهل المهنة؟

جواب: لا أعتقد أن أحداً سيعترض على رجل مثلي له ماضٍ مشرف.

سؤال: لن نذهب أكثر في حديثنا عن النقابة وسننتقل إلى مرحلة أعلى في موضوع الانتخابات، فما..

جواب: أظن أنك ستتحدث عن نقابة للتجار الكبار الذين يسيطرون على تجارة الخضار والفواكه في السوق.

سؤال: بل سنتحدث عن رأيك في الانتخابات العامة التي توصل إلى اختيار السلطة التشريعية؟ فمن هو المؤهل في تمثيل الشعب فيها؟

جواب: ها أنت تعيدني إلى السياسة. تلك الانتخابات. يا عم من اختصاص الحكومة.

سؤال: ألا تعتقد أنها عمل يخص جميع أفراد الشعب، وأن دور الحكومة يقتصر على تنظيمها والإشراف عليها لضمان سلامتها؟

جواب: أفضل أن ألزم الصمت في هذا الأمر. والآن هل لديك سؤال آخر له علاقة بالنقابة؟.

النموذج (و): واستكمل الحوار مع ابن صاحب الدكان بعيداً عن والده، وهو شاب في سنته الجامعية الأخيرة، وتبين أنه قد لمع بين أقرانه في أكثر من مجال.

سؤال: لا أريد أن نتحدث في أسباب إحجام والدك عن الكلام في انتخابات السلطة التشريعية، وأتوقع منك كممثل للجيل الجديد أن تفصح عن رأيك في مواصفات الشخص الذي تراه مناسباً لينوب عن المجتمع في خوض الانتخابات العامة النيابية.

جواب: هناك أمر لابد من مناقشته قبل تحديد المواصفات المطلوبة، وهو ما يتعلق بالسؤال عن إمكانية تأثر الانتخابات بطبيعة الديمقراطية المتوفرة..

سؤال: وهل هناك أنواع مختلفة من الديمقراطية؟

جواب: لن أتكلم عن أصل الكلمة الذي بات معروفاً أو عن اتفاق الأبحاث على أنها الوضع المثالي لحكم الشعب بالشعب، بل تساءل عن ديمقراطية المجتمع من طرف وديمقراطية الحكم من الطرف الآخر وهل ثمة تطابق بينهما أو أن التباعد قائم بين الواقعين. أيكون المجتمع المؤهل للديمقراطية هو المدخل السليم لبناء ديمقراطية الحكم، أم أن الدولة أي نظام الحكم هي المكلفة بمساعدة المجتمع على تأهيل نفسه لنظام ديمقراطي كامل؟

سؤال: أرى أنك تجيب على سؤالي بتساؤل. واختصاراً لتشعب حوارنا وتشتته في المتاهات فأنا أود الاستماع إلى رأيك الشخصي عن الاختيار الأفضل لممثل الشعب في المجلس المنتخب.

جواب: لن يكون جوابي ببعيد عن أن المرشح يجب أن يكون الأفضل. أليس هذا

هو منطق الأمر؟ ولكن ما معنى الأفضل؟ الذاته أم من مجموعته تكون معرفة الأفضل؟ فإذا كان لذاته فالأمر يتعلق بالسلوك والأخلاق والقدرة على المشاركة، أما إذا كان بالقياس ضمن المجموعة فهذا يعني أنه يمثل حزبًا أو تجمعًا سياسيًا منظمًا، واختيار الناخبين له يأتي أولاً من قناعتهم بأفضيلة حزبه أو تجمعه، لذا فإن التفضيل يعود على المجموعة وهي التي تتحمل مسؤولية المرشح عنها، وبظني أن هذا ما يجب أن يحدث في الساحة الديمقراطية. وتقتضي مصلحة المجتمع أن تتعدد المجموعات المشاركة لإفساح المجال أمام اختيار أعضاء المجلس المنتخب بفرص أكبر للوصول إلى (الأفضل) الذي نتحدث عنه.

سؤال: لنسلم بصحة تصورك في واقعيته المنطقية، ونسأل عن الذي يجب أن يمثل مجموعته، مواصفاته المطلوبة.. أعماله المميزة واهتماماته وسعة معرفته وقدرته على المحاكمة..إلخ.

جواب: تثير أغلب القوانين العربية ضرورة توفر حد أدنى من معرفة القراءة والكتابة إلى تحديد سن المرشح ونظافة وضعه القانوني. إلا أنني أعتقد، تبعًا لظروف العصر، بضرورة الارتقاء بالحد الأدنى لموضوع معرفة القراءة والكتابة إلى مستوى أكثر لياقة بوظيفة المجلس التشريعي، ولو أدى ذلك إلى حرمان عدد كبير من المواطنين فالمجتمع لا يمكن أن يدفع ثمن أمية كثير من المرشحين. لذا فالشرط الأكثر أهمية لممثل الشعب يتمثل في قدرته المعرفية التي تستطيع أن تواكب حركة التشريع وصياغة القوانين التي ترسم للمجتمع حدوده وتخطط لبناء مستقبل أجياله. ولمثل هذه الحقيقة فإن اختيار المرشح يملي شروطًا تليق بالهدف النهائي من الانتخاب.

سؤال: وأين تجد نفسك في اختيار ممثلين للشعب إلى المجلس؟

جواب: لطالما كنت من المتفوقين في مراحل الدراسة، ولم أنقطع يومًا عن متابعة الحراك الاجتماعي والنشاط الثقافي في وسائل الإعلام المتاحة، ولذا أعتقد أنني سأكون مؤهلاً ذات يوم لدخول ساحة الديمقراطية الانتخابية. وأظن أن الشباب هم المستقبل.

نموذج (ز): وكان في لقاء مع أستاذ سابق في سلك التعليم وأصبح الآن متقلبًا في وظائف قيادية لعدد من المؤسسات، وهو عضو بارز في تنظيم حزبي له حضور قوي في أجهزته.

سؤال: في الانتخابات التشريعية القادمة سيكون كالعادة عدد المرشحين أضعاف عدد المطلوبين، فمن هو المؤهل ليكون ممثل الشعب؟

جواب: ومن غير المرشحين عن حزبنا!

سؤال: إذن من هو المناسب في حزبكم؟

جواب: جميع الأعضاء مؤهلون، وإن كان الاختيار النهائي للمرشحين يعود إلى القيادة.

سؤال: يتساوى الأعضاء في الانتماء، ولكن لابد من وجود فروق قائمة بينهم، فعلى أي أساس يتم اختيار المرشح؟

جواب: تمتلك القيادة سلّمًا تقيس على أساسه.

سؤال: وما هي عناصر هذا السلّم الاختياري؟

جواب: ما أتصوره هو أن يكون المرشح أولاً أكثر قدرة على تمثيل فكر الحزب، وأن يعبّر بقوة عن دوره في بناء الوطن، ولابد من أن يكون المرشح يمثل قطاعًا فاعلاً في المجتمع.

سؤال: هل تسمح لنفسك أن تعطي صوتك الانتخابي لمرشح من غير حزبك إذا ما وجدت فيه مؤهلات تفوق مرشحكم؟

جواب: ومن يجرؤ على مخالفة أوامر الحزب!

نموذج (ح): وكان لرجل دين يعمل إمامًا لجامع وتهتدي به جماعة كبرى من الأتباع لا تصغي إلى غيره في أمور كثيرة، وقد أبدى امتعاضًا من إثارة موضوع الانتخاب.

سؤال: ولماذا تظن أن الانتخابات التشريعية ليست بلا جدوى أصلاً؟

جواب: الانتخابات تقود إلى النيابة، ونعرف أن العلماء وحدهم الذين ينوبون عن أفراد المجتمع فما معنى انتخاباتكم إذن؟. إن إجماع العلماء على اختيار هيئة تمثلهم، وهي البديل من أي مجلس تتحدثون عنه لأنها ستكون الكفيلة بتطبيق الشريعة.

سؤال: بالرغم من تقديرنا لطبقة العلماء، فهل تستطيع في ظل الحياة المعاصرة أن تحيط بكل علم وأن تشرع لأي موضوع؟ ألا ترى أن لكل زمان رجاله وقوانينه!

جواب: وهل تغيرت الشريعة، والعياذ بالله، كي نملك الحكم على تسمية رجالها؟ العلماء والشريعة سيان والفصل بينها كفر وبهتان.

سؤال: من يجرؤ على المساس بالشريعة، ولكن يقال منذ القديم أن أعطِ ما لقيصر لقيصر وما لله لله.

جواب: لا نلق بالاً لما يقال والهدف منه أصلاً أن ينال من معتقداتنا.

سؤال: النيل من أي معتقد بنية سيئة هو عداء للديمقراطية، إلا أن الاستفادة من تراث الإنسان يؤكد على تعدد مصادر المعرفة التي تحتاج إليها أبداً، وسؤالي هو الآتي هل تتساوى الأزمان أم أنها تملك حق التباين، أي هل ينطبق الزمن الحاضر على الزمن الماضي مثلاً؟

جواب: والجواب هو الآتي: هل نملك الحق أو الجرأة في التلاعب بالزمن الماضي؟ أو لسنا ملزمين بقوانين الماضي الإلهية على مر السنين القائمة والقادمة؟

سؤال: ولكننا ملزمون بتنظيم حياة الأفراد وفق متغيراتها التي لم تتوقف عن التطور، وهذا ما توفره القوانين الوضعية،

ومجالس التشريع في إطار الديمقراطية هي الكفيلة بوضع تلك القوانين كي تمضي الحياة في طريقها. أيخالف ذلك المعتقد؟

جواب: وهل تريد مني أن أصادق على هذه الأفكار وأسلم بما تقول؟

سؤال: بل أريد أن يقوم بين الناس حوار متوازن يؤدي عادة إلى النتائج الأفضل.

جواب: هاك النتيجة إذًا. أنا أرى في كل ما نتحدث عنه لغوًا لا فائدة منه وضررًا يصيب الحقائق الراسخة كالجبال.

نموذج (ط): وكان لرجل ينتمي إلى واحدة من الطوائف العرقية والدينية المنتشرة. وهو يعمل في دائرة حكومية كمواطن كامل الحقوق. وكانت استجابته للحوار فيها من الاستجابة والترحيب الكثير.

سؤال: ما تصورك لمرشح الانتخابات العامة، وما صورة المجلس التشريعي عندك؟

جواب: لا يختلف تصوري عن باقي أفراد المجتمع، ألست منهم. ألست ابن الوطن الذي ضم طوائف وأديان مختلفة؟ وهل القانون يسري على الجميع دون تمييز بين جهة وأخرى؟

سؤال: هل تميل إلى دعم المرشح القادم من مجموعتك العرقية، وما هي الصفات التي يجب أن تتوفر به؟

جواب: لا أخفيك سرًا، فأنا أميل إلى دعمه. ولابد أننا في اندماجنا الكامل بالمجتمع نحسُّ بالحاجة إلى من يكون منا لنؤكد على إحساسنا بالوجود. إلا أن ما يجب أن يكون هو توفر الشروط اللازمة في المرشح.

سؤال: وهل تحجب صوتك عن مرشحكم إذا ما وجدت منافسًا أفضل بالرغم من انتمائه إلى جماعة أخرى؟

جواب: وهل يداخلك شك في عدم لياقة أحد من الآلاف المؤلفة من جماعتنا؟

سؤال: إذًا ما موقفك من المجتمع إذا لم يوفق أحد من مرشحيكم؟

جواب: سأحني رأسي احترامًا للنتائج الانتخاب مادامت تخضع للأصول الديمقراطية التي تجري على أساسها، وسأحس بالضيم إذا لم تتوفر الديمقراطية لهذا الانتخاب.

❖ ❖ ❖

ومما لا شك فيه أن التوسع في استخدام هذا القياس والتقاء أكبر عدد ممكن من النماذج التي تمثل البنية الاجتماعية العربية، سيساهم في تصور ما يجب أن تكون عليه آلية الديمقراطية الانتخابية. اللجوء إلى (الديمقرامتر) قد لا يساعد بشكل كامل على تقصي الواقع العربي، إلا أن يصبح مدخلاً مشروعًا للوقوف على احتياجاته في بناء الديمقراطية التي باتت الأرضية الصالحة للانطلاق منها لحل المشاكل المستمرة في تناميها بنشاط محموم.

آفاق المعرفة

٢٤٤

الصلة بين الإنسان والإنسان

الدكتور عبد الكريم الأشتر (*)

-أ-

في تاريخ البشرية حقائق ألفنا ذكرها، ولكنا حين نتملاها نراها بالغة الغرابة، شديدة الإيلام. الرق واحدة منها. فكيف كان يُعقل أن يبيع الإنسان إنساناً ويشتريه؟ وكيف كان يُعقل أن تقام لبيع الإنسان وشرائه أسواق يُعرض فيها كما تعرض البهائم، ويقلّبه الشاري فيفحص جوارحه، ويكشف عن أسنانه،ويقيس صدره، ويثني مرفقه لئلا يكون فيه التواء أو ورم، وتجمع يداه لئلا تكون إحداهما أقصر من الأخرى، ويؤمر بالركض لئلا يكون في رجليه عوَج أو تشنج أو خلع ورك أو عرُق النَّسا. ويشمّ فمه مخافة أن يكون به بَخَر من عفن المعدة

(*) أديب وباحث في التراث العربي (سورية).

- العمل الفني : الفنان علي مقوص.

أو اللِّثة أو تآكل الأضراس . ففي نوادر المخطوطات العربية مخطوطتان في «شراء الرقيق وتقليب العبيد» تثيران الفزع. فهما تشرحان للراغب في شراء العبيد ما ينبغي أن يراعيه وهو يقلّبهم ويختبر قدراتهم ويفحص أعضاءهم . وقد قرأتهما في ليلة واحدة، وتخيلت أني أكون مكان واحد من هؤلاء التعساء ، فما معنى هذه الحياة ؟ وكيف يقبلها هؤلاء الناس؟

أنا أعرف أن الرق ظاهرة تاريخية أملاها تطور النظام الاجتماعي المرتبط بالطور الاقتصادي السائد في تلك المرحلة من « نظام القنانة»[1]. وأعرف أن الأمم القديمة وفلاسفتها الكبار أقرّوه بحكم الواقع الاقتصادي والاجتماعي القائم آنذاك، حتى ذهب بعضهم في إقراره مذهباً مضحكاً ، فالحرية عنده حال من أحوال النفس تمكن العبد أن ينعم بها في قرارة الضمير، ولو كان عبداً يسترقه مالكوه ! إذ العبودية ، في آخر الأمر، هي الخضوع للشهوات ورهن النفس لها ، والحرية تكون في قهرها والتحرر منها! وقد كان لأرسطو ، معلم البشرية الأول ، عبيد وجوار وغلمان. وكان يحق للأب، في بعض مراحل التاريخ الروماني، أن يبيع أولاده خارج روما، كالعبيد! ويحق للدائن أن يبيع مدينه ! وللمسروق أن يبيع سارقه إذا ضبطه في حال التلبس ! وقد بقي الاسترقاق مسموحاً به في أوروبة نفسها إلى مطلع القرن الماضي، بل إلى منتصفه في بعض أنحائها . وكانت سفن الذين استعمروا بعض أنحاء القارة الأمريكية ترسو على سواحل إفريقية،ويتغلغل رجالها في الغابات والحقول ، فيجمعون ، بالخطف والتهديد،من يرونه في طريقهم ، ويحملونه إلى أمريكة.

❖ ❖ ❖

أعود إلى المخطوطتين، فقد كان الاسترقاق معروفاً في الجاهلية ، بما يصيبون في سبيهم وغزوهم. وفي أخبار الجاهلية ذكر للعبد والعبيد والإماء، وشرائهم وبيعهم. وكان زيد بن حارثة من غلمان السيدة خديجة، فوهبته للنبي الكريم فأعتقه . ثم استفاض الرقيق بعد الفتوح حتى كان للزبير بن العوّام ألف عبد وجارية . وفتح الإسلام للناس أبواب العتق ورغّبهم فيها، ووضع قواعد لمعاملة الرقيق معاملة كريمة . لقد أباح التسرّي بمُلك اليمين مهما بلغ عدده ، ولكنه فتح منه أبواباً للعتق والتحرير أيضاً.

وعلى هذا فقد قامت أسواق الرقيق في أكثر البلدان ، وانتشر النخّاسون. وأصبحت تجارة الرقيق تجارة رابحة ، واستقرت لها تقاليد ، وانشقت أساليب في تحسين الرقيق وتجميله وتعليمه وتلقينه، تزيّداً في الربح. وداخلت هذه الصناعة ، كما تُداخل سائر الصناعات ، طريق



المخادعة والتضليل. فكان من هذا كله أن كتبت هذه الرسائل وأمثالها، تشرح للناس ما ينبغي أن يراعوه في شراء العبد وتقليبه واختبار قدراته، والتفطن لوجوه التلبيس والتدليس في كل عضو من أعضائه، وفي كل مرحلة من مراحل الفحص والاختبار. حتى إنها لتصوّر، بعيداً من هذا الموضوع المحزن، ما وصل إليه الطب في مجتمعنا القديم من العلم بجسد الإنسان ونفسه على السواء.

ثم إن هذه الرسائل تُعين المشتري على اختيار ما يصلح له من الرقيق، في الوجوه التي يريده لها: للخدمة أم للمتعة؟ و أي الرقيق أصلح له: أجمله طلعة أو أقدره على الكدّ؟ وكيف يتم له التمييز بين أجناس الرقيق؟ وما صفات كل جنس؟ وما يشبه هذه المسائل وما يصل بها ويتفرع عنها، مما يملأ نفس القارئ بالأسى ويثير فيها الفزع.

فما أشق الطريق التي تقطعها الإنسانية إلى نفسها، وما أطولها! وما كان أبعد ما بين الإنسان والإنسان، في بعض مراحل التاريخ!

- ٢ -

ولا بد هنا من أن أصحب القارئ في قراءة مقاطع صغيرة من إحدى المخطوطات العربية النادرة المكتوبة قبل حوالي عشرة قرون، في «شراء الرقيق وتقليب العبيد»[٢]، وما يتوجب على الشاري أن ينتبه له وهو في سوق النخاسين، من ألوان الغش والتدليس، وما يتوجب عليه أن يراعيه في الاختيار، كأن العبد أو الأمة لا تكفيها العبودية والاسترقاق، حتى يضاف إليهما التفتيش والاختبار، وفحص الأعضاء، والتدسس في أجسامها إلى أخص المواضع وأبعدها عن العيون. فمن يقرأ هذا

الكلام اليوم يكاد لا يصدق أن يكون في تاريخ الإنسانية مثل هذه القسوة. وما أعرف موقفاً يقفه الإنسان أقبح سقوطاً من موقفه وهو يقلّب أخاه الإنسان، يريد أن يبيعه أو يشتريه. نعم قد تقلّب اليوم أمم بأجمعها وشعوب بأكملها في سوق النخاسة الدولية، ولكن يبقى فحص الإنسان الفرد واختبار جوارحه وأعضائه، لقصد بيعه وشرائه، أشد إثارة،لأن الإنسان هنا يشخص بلحمه ودمه وقلبه وعصبه وحرماته كلها في سمع الشاري وبصره.

والغريب أن الإنسان ، في هذه المرحلة القريبة من عمر الإنسانية، تتبّه لمعانٍ كثيرة، ودافع عن قيم سامية أصبحت اليوم من تراث الإنسانية النبيل الذي رعته الأديان، على اختلافها، وغفل عن هذا السقوط الشائن وتقبّله ، وشارك فيه !

❖ ❖ ❖

صاحب المخطوطة طبيب من أطباء العرب المعروفين، وله تصانيف طبية كثيرة، يعرف بابن بُطلان[٣] ، ويكتب اسمه في بعض مصنفاته (يوانيس). وهو صاحب إبداع في الطب، وله فيه نظريات تخالف بعض الشائع في التطبيب. وقد كتب هذه الرسالة في شراء الرقيق وتقليب العبيد، من زاوية تخصصه ، فدلّ على معرفة بالجسد وأمارات الصحة والاعتلال فيه، ومعرفة بالنفس وأحوالها، تصوّر أن ما انتهت إليه معارف العرب الطبية في القرن الخامس الهجري، من دقة ووضوح وغنىً.

في التعريف بمضمون رسالته يقول: «يعلم منها الراغب في شراء العبيد، الأعضاء السليمة من غيرها، والأخلاق الطاهرة من الرديئة، و أي الإماء يصلحن للخدمة، وأيهن للمتعة، وأي الأجناس عبيد طاعة وولاء، وأيهم ذوو أنفة وحمية، وأيهم لا يصلحه إلا الكدّ والعصا، فيختار من كل جنس ما يوافق غرضه. فمن أراد الجارية للّذة فليتخذها بربرية . ومن أرادها خازنة وحافظة فرومية. ومن أرادها للولد ففارسية. ومن أرادها للرِّضاع فزنجية . ومن أرادها للغناء فمكّية . ومن أراد العبيد لحفظ النفوس والأموال فالهند والنُّوبة . ومن أرادهم للكّد والخدمة فالزَّنج والأرمن . ومن أرادهم للحرب والشجاعة فالترك والصقالبة».

وفي وصاياه للتحرّز في شراء العبيد، يوصي أن يكون الشراء في غير المواسم العامة، إذ يتم للنخّاسين فيها أنواع التلبيس (الغش) لزحمة المواسم، فتلبيس النحيلة بالممتلئة على الشاري، والسمراء الكامدة بالشقراء المذهّبة، وممسوحة الأعجاز بثقيلة الأرداف ، وبخراء الفم بطيبّة النكهة، والكحلاء بزرقاء العين. وفي هذه المواسم يحمّرون الخدود المصفرّة ، ويسمّنون الوجوه النحيلة، ويجعّدون الشعور السَّبطة،

ويصبغون الشعور، وينتفون شعر الخدود، ويدملجون[4] السيقان المعروقة، ويغمّون على المشتري الجُدري والوشم والنّمش...»!

وفي فحص العبيد والإماء، يتناول الأعضاء عضواً عضواً، والجوارح جارحةً جارحةً. «فاضطراب العينين قد يكون من أثر الوسواس. وكُدرة بياضهما من مقدمات الغشاوة. واستدارتهما من علامات الجُذام[5]، واستنطاق العبد واجب، لئلا يكون في لسانه لُثغة يسببها صغر اللسان أو عظمه، أو سقوط جزء منه، أو لآفة في عصبه، أو لسقوط بعض الأسنان. وربما كان عضّ لسانه لصرع به، فينبغي إذن أن يبخّر بقرن المعزى، وأن يُطعم كبد تيس مشوي، فيُصرع حينذاك إن كان به صرع»!

❖ ❖ ❖

خلاصة الحال هنا: أن تُلغى إنسانية الإنسان على يد أخيه الإنسان. صفحة من صفحات التاريخ يكاد قارئها يذوب خجلاً منها، فمرارتها في فم الإنسان على امتداد الزمان، في كل أرض وطئتها قدمه. إنها تعني، في كلمة واحدة كما قلنا: سقوط الإنسان.

هوامش

(١) القنانة: نظام اجتماعي يكون فيه العبد قناً يُملك هو وأبواه.

(٢) هذا اسم المخطوطة: «شراء الرقيق وتقليب العبيد» انظرها في نوادر المخطوطات ١ / ٣٤٢، (لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٣٧٠ هـ = ١٩٥١ م) بعناية عبد السلام هارون.

(٣) اسمه: المختار بن الحسن بن عبدون بن بُطلان (ت ٤٥٨ هـ). طبيب مسيحي من أهل بغداد. رحل إلى مصر وأقام فيها زمناً. ومر بحلب، ثم غادرها إلى القسطنطينية، فترهّب فيها، وسمّي «يوانيس». له أخبار في التطبيب تدل على إدراك حاد. انظرها في كتاب الاعتبار (نشر المكتب الإسلامي - بيروت ٢٠٠٢) بعناية الكاتب (راجع فهرس الأعلام فيه).

(٤) دملج الشيء: سوّاه وأحسن صنعه

(٥) مرض كالبرص.

❖ ❖ ❖

بردى ..
تاريخ.. والهام

ممدوح فاخوري (*)

كنا نُؤثر الا نرثيه. فالرثاء يقال في الميت. وبردى حيٌّ في قلوبنا ومشاعرنا وحياتنا لا يموت، سيبقى حياً دائماً .. وسيصفق دائماً .. وسيبقى رمزاً خالداً لدمشق العروبة، مهما حاولوا طمسه وائتمروا به لوقف جريه ولفرض الصمت والسكون عليه.

(*) شاعر واديب سوري.

العمل الفني للفنان رشيد شمة.

إن بردى نبض عروقنا ودمائنا ، ولا نتصور حياة بلا نبض، ولا أحياءً من غير حياة، سيبقى بردى حيًا ما دامت الحياة، وسنبقى له دائماً أوفياء، ولن يطيب لنا عيش من دونه، ومن دون مياهه وعيونه.

وشدَّ ما بكَيت، وبكى غيري، حين قرأت إطلالة «من نافذة المحرِّر» ترثي هذا النهر وتبكيه، وتكاد تمدُّ عليه الكفن.. بعبارات تُستهلُّ بـ (كان) ويملؤها الندب حين تقول:مَن منَّا « لا يتذكر.. والذكرى تنفع..» ، ولكنها مع هذا الندب وهذا البكاء، تترقب أن يستيقظ فينا الحس ويصحو بنا الشعور بالمسؤولية، ومن منَّا لا يحزن ولا يتملَّكه الأسى حين تقع علينا ، في ناحية الرَّبوة - ربوة الوادي كما قال أحمد شوقي [1] حيث تكثر المقاهي والمتنزهات حيث تقيم الذاكرة وتفيض بالحياة على منظر الجفاف المؤلم فكان (قاعها - كما يقول أحمد حسن الزيات في وصف مُشابه - غارق في المناقع والدِّمَن).. ومؤذ للأنوف وحاسَّة الشمِّ، والبيئة من حوله تكاد تقلب الصُّورة فتُريك الفردوس جحيماً، والحياة عظماً رميماً والروح هواء نتناً و عفونة منفِّرة.. ونزداد حسرة وألماً حين نقرأ هذا العنوان (القمامة في سرير بردى)[2]ولكن عودة الحياة المتدفقة إليه ستنعش الآمال ولا تدع مجالاً لأي إهمال.

إنك يابردى ملهم الشعراء، ولن تكون إلا كما كنتَ في أعينهم حين كانوا يقفون مسحورين على ضفافك ، مبهورين بجمالك وفتنتك، مطمئنين إلى خلودك، فقالوا فيك ما طاب من القول ، منذ قديم الزمان. وما زلتَ في عيونهم ومشاعرهم كما كنت.. بردى الذي قال فيه حسَّان:

يسقون مَن وردَ البريص عليهمُ
بردى يصفَّق بالرَّحيق السَّلسل [3]

ويذكر «البَرَدان » أيضاً، قال ابن ميَّادة:

. ظلَّت بنهي البَردان تغتسلُ
تشرب منه نَهَلات وتعلُ [4]

ويُذكر أيضاً (بَرَدَيًّا) - كما هو مُثبت في (لسان العرب- وهو اسم موضع أو نهر هو نهر دمشق،والأعرف كما يقول إنه بردى نفسه.

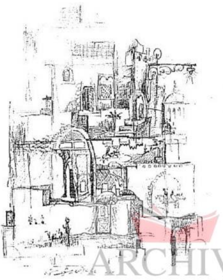
أما أحمد شوقي فيقصد معنى التصفيق المعروف، أي الضرب بباطن الرَّاحة على باطن الأخرى، ويبدو واضحاً أنه استعمل معنى التصفيق هنا لتموّج بردى وغزارة مياهه.. وذلك في قوله:

جرى وصَفَّق يلقانا بها بردى
كما تلقَّاك دون الخُلد رضوانُ

رحم الله شوقيّاً الذي شاء له الحظ أن يزور دمشق آنذاك ليكون مؤرخاً لا شاعراً وحسب، وليثبت لمن أعيتْ عليه ذاكرته أن نهر بردى كان نهراً بكل ما تعنيه كلمة نهر، وأن جريانه لم يكن حلماً وإنما هو حقيقة يحتويها العقل والذاكرة معاً، وسيبقى كذلك، وتظل الحقيقة حقيقة لا تمحوها يد الزمان.

❖ ❖ ❖

إننا نتذكر هذا كله ،ونؤمن أن بردى عائد إلى سيرته الأولى ، كما كان يعود دائماً، لن ينسانا ولن ننسى، وسنقيم دائماً على ذكراه، ولن نقول فيه كما قال الشاعر المصري «محمود عماد» في رثاء «الساقية الجافة» ، وأورد هنا بعض أبيات القصيدة:



برغميَ أيتُها السّاقيهْ
وقوفُك صامتةً صاديهْ
وصفصافُك الغضُ كيف اسْـ
تحَالَ عِصياً مُنَكَّسَةً جافِيَهْ
يمرُ النَّسيم بها لا تميلُ
وكانت تراقصه حانيه
ألا أيُها السَّالِكان إلى الحـ
ـيِّ للحيِّ مقبرةٌ ثانيه
تثير الشجونَ بإيحاشها
وأطياف أيامها الخاليهْ
فحَيُّوا ثراها بحفنة ماءٍ
زلالٍ وريحانة ناديهْ

أجل.. لا نقول كما قال «محمود عماد» فبردى ليس مجرد ساقية، ولا هو مجرد نهر يعبر من غير أثر يتركه، وظلّ يُستظلُّ به أجل، لا نقول كما قال، بل نذكر قول من لاقوا بردى، ولا قوا به فتنةً وأملاً وحياة، إن أُسدل الستار عليها صيفاً، فلا بد أن تتفقدها سائرُ الفصول، وألا يعود الفصل الثاني إلا وهي إليه مشتاقة، وله راعية، يبادها الشوق وتبادله، ويستعيدان ذكرى الماضي، لأنه الوحيد الذي يملكانه ، وليس الماضي أبداً بالشيء القليل.

نقول كما قال شاعر الطبيعة والوداعة والجمال أنور العطار ابن دمشق البار:

زنبقةَ الصحراءِ
يافتنةَ الوجودِ
نشرتِ في الفضاءِ
روائحَ الخلودِ
❖ ❖ ❖
وبرداكِ الطُهْرُ
ينساب في الوهادِ
نايٌ بَراه السُكْرُ

يفتنُ في الإنشادِ

* * *

والرَّبوةُ الفتّانَة
عرسٌ على الأيامِ
أنهارُها طنّانَه
تحفلُ بالأنغامِ

* * *

و«النَّيْربانِ قَيْنَهْ» (٥)
وعبَقٌ وعطرْ
ومسربٌ للجنّهْ
وبهجةٌ وسحرْ (٦)

وللعطار –عُطّر ثراه– قصيدة عنوانها «بردى» مطلعها:

بردى سلسل البقاء، ولحنٌ عبقريٌّ، على المدى يتغنّى ويقول:

ياشفاءَ القلوب يا كوثر الخُلْد
ويا منهلاً يناسم عدْنا
يدرج الحب في حماك شهيّاً
كلُّ دَوْحٍ يظلُّ قيساً ولُبنى
أنت مني الحلم الذي أتشهّى
أنت مني الشعر الذي أتغنّى

وللعطارُ قصيدة في غوطة دمشق مطلعها:

عالمٌ من نضارة واخضرارِ
فاتن الوشي عبقري الإطارِ

وأخرى في (دمر) متنزّه دمشق الجميل، ومطلعها:

كلُّ شيءٍ يحيا بدُمَّرَ فالسَّفحُ يغنّي،
والدَّوحُ يندى ويَعْبَقْ

كان شاعرنا العطار، يرى نفسه في بردى، ويرى بردى في نفسه..

إنه معه في كل مَغدىً ورَواح، وكلِّ ممسىً وصباح، يضحك إذا ضحك، فتفترُّ من حوله البراعم، وتنتشي الغدران، ويألم إذا ألم، فتتلبّد السُّحب، ويكفهرُّ وجه السماء، ويبكي إذا بكى فتتناوح الريح، وتنهمر دموع الغمام مدراراً، يتلوّن بألوان فرحه وحزنه، ويصطبغ بأصباغ رضاه وسخطه، فتارةً هو صافٍ مُشرق، وأخرى عابس مطرق.. فكيف ونحن أبناء الحياة، نعقُّه ونعرض عنه وننساه، وهو بنا بارٌّ، وفينا وفي الذاكرة يعيش ويبقى..

فحين يحلُّ الهم والأسى بالشاعر، يرى في بردى خير سمير، ويرى النهر ملوّناً يتلاوين نفسه، فهو غضبان محنق:

مالنهر الخلود يجري مَغيظاً
مُحْنَقاً مُتْرَعَ الجوانح ضغنا
أتراه اجتوى الذين أضاعوا
هُ فولّى غضبانَ يُعرض عنّا (٧).

ويذكر الشاعر الراحل أبو سلمى دمشق و غوطتيها، ويذكر هواه القديم لها فيقول:

ولي في غوطتيك هوىً قديمٌ
تَغَلغلَ في أمانيَّ العذابِ

وهذه أبيات رقيقة نظمها السيد السفير الياباني (٢٠٠٢)، مخترقاً أخبار الموت الآتي من هنا وهناك، ويُذكر أن السيد السفير كانت له مشاركة مشكورة في حملة تنظيف النهر الحبيب، وهو يتدفق

وتتدفق فيه مشاعر المحبين، ولم يقنع السيد السفير بما شاهد وشارك، فجادت قريحته بهذه الأبيات التي أستأذن بنقلها نظماً فأستعير لها سلك النظم كما كانت منظومة في الأصل، تجاوباً مع هذه المشاعر الرقيقة، مع بعض التصرف:

بردى
أنت رمز الخصب والحياة
أنت حيٌّ تُخصب الأرجاء في وجه الماتْ
تَهَبُ الراحةَ للناس وأسبابَ الأمانْ
سافرٌ عطشانْ (٨)
قُدِّر أن تعود للحياة من جديد
ضاحكاً ريَّانْ
مصدراً للخصب والجمال للمواطن السعيدْ
شاهداً صادقاً على سورية الحديثةْ
وهي تخطو للغد المأمول خطوات حثيثة
بردى مصدر خير وجمال، وهُويَّهْ
رمزُ حبٍ وحياة أبديَّةْ
ذكريات الأمس، في الماضي السعيدْ
هي كالأحلام تُحيي الذاكرة
بردى أنت حزين ووحيدْ
كيف تنساك قلوب شاكرةْ

النجفي في دمر

ويحلو للشاعر الراحل أحمد الصافي النجفي أن يحلّي أيامه الماحلة المالحة برؤية (دُمَّر)، بعد أن سمع بها كثيراً، فشدَّ إليها الرِّحال، وجلس فيها بعباءته البدوية الشهيرة، فراعه ما ارتسم على ناظريه الجافَّين من جمال الطبيعة وندواتها، وما ملأ سمعه المقفر من أنغام مياه بردى المتدفقة، ومن تغريد طيورها القادمة إليه من كل حَدبٍ وصَوْب.. لم يملك نفسه العطشى من التعبير عن فرحته الغامرة بلقاء هذه الطبيعة الساحرة التي طال بعاده عنها وبعادها عنه.. ولم يفته - وهو الشاعر الفريد - أن يفتتن بها ويفتنَّ بالتعبير عن شعوره المنبهر بجمالها وفتنتها، فخال نفسه في الجنان، وخال نفسه واقعاً على الدُّرِّ، وجادت قريحته بهذه الأبيات: (١٠)

دمّرُ ماؤها على الدُّرِّ يهوي
كمرايا تكسَّرت من لجين
سكر الصحب بالمدام، وإني
نلت بالماء والهوى سكرتين
فحفيف الغصون شاب خرير الـ
ـماء لحناً فألَّفا جوقتين
جلستْ حول نهر دُمَّر غيدٌ
صرنَ والدوح حوله جنَّتين
بردى ما رأيت قبلك نهراً
ينبت الغانيات في الشاطئين
ليس عيناي لي بكافيتين
فوق عينيَّ أبتغي ألف عين!
عن يميني وعن شمالي وخلفي
كلُّ حوراء بضَّة الساعدين

صرتُ من دهشتي أدير برأسي

أتوخّى بنظرة نظرتين

وللحصى في دمّر، وفي العين الخضراء في طريق عين الفيجة، روعة وبريق، وروعة هذا الحصى تقترن بروعة الماء الغزير الجاري، وبالطبيعة السَّخيَّة التي تجود بهذا المنظر البهيج، فما كان الماء الراكد لينتج إلا نتناً وعفونة، كالفكر الجامد لا يُخرج إلا سُخفاً وهُذاء.. فمصدر الصورة نفسيٌّ كما يبدو مع ما يصحبها من صور مادية حسّيَّة.. ولعلَّ ما يجلو ذلك وما يزيده وضوحاً تذكُّر هذا البيت المشهور:

تَرُوع حَصاهُ حاليةَ العذارَى

فتلمِس جانبَ العِقد النظيم

فأقول، و (المناسبة) غالبة، إن الأديب الكبير العقاد، يعترض على من ينوِّه بهذه الصورة، وينبهر بها، إذ كان يرى- وهو المتأثر بالرؤى السُّكسونيَّة والفكر السَّكسوني- في تشبيه الحصى بالدُّرِّ غُلُوّاً ظاهراً وخروجاً على المألوف، ويرى في ردِّ الفعل السريع من الغانية تكلُّفاً غير مقبول.. ولعل الأثر النفسي الذي يغلب على الشاعر، في مثل هذه المواقف، يشفع له في هذا التكلف وذاك الغلو..

ومن منا لا يذكر «شاميات» سعيد عقل، ومنها شاميته التي يحيِّي بها بردى فيقول:

أنا صوتي منكَ يا بردى

مثلما نبعُك من سُحُبي

وفي شامية أخرى يقول:

مُرَّ بي ياواعداً وَعَدا

مثلما النسمة من بردى

ويقول في آخر هذه الشامية:

إن حُبّي دمعةٌ هَجَرَتْ

إن تَعُدْ لي أشعلت بردى..

وهذه تغريدة من شاعر الشباب أحمد رامي عنوانها «تحية دمشق»، مطلعها:

طال شوقي إلى رُبا قاسيُون

وهفا بي إليه فَرْطُ حنيني

.. ما أحَيْلاك يا دمشقُ وأبهى

كلُّ ما فيك من ضروب الفتونِ

جنةٌ تبهر العيون ووادٍ

ضاحكُ الظل هادر بالعيونِ(١١)

إن لي في رُباك خِلاً وفياً

نزل القلبَ في قرار مَكِينِ

هو في «النَّيربَين» يسمر تحت الـ

كَرْم في ظُلَّة (١٢) من الياسمينِ

.. تارةً خافت الدَّبيبِ كأنْ با

تَ قريراً في سربه المأمونِ

ثم طوراً مرجّع الخفق برقـ

صٍ كأنْ قد بكى بدمع هَتونِ

والقَماري (١٣) من حولنا سابحاتٌ

في مراح الصِّبا ومَعْمَديّ الفتونِ

.. وعلى السفح جدولٌ رَيِّقُ الـ

وجنة يجري بسلسبيل المَعينِ (١٤)

مرَّ من تحتنا يغمغم لحناً

يتناغى كوشوشات الغصون..

وهذه ترنيمة مطربة من الأخطل الصغير «بشارة الخوري» يقول فيها:

سَلْ عن قديم هَوايَ هذا الوادي
هل كانَ يَخفق فيه غيرُ فؤادي؟!
أنا مُذ أتيتُ النهر آخرَ ليلةٍ
كانت لنا ، ذكَّرتُه إنشادي

❖ ❖ ❖

بردى ، هل الخُلْدُ الذي وعدوا به
إلاكَ بين شوادنٍ وشوادِ؟ (١٥)

وهذا الشاعر د. مانع سعيد العتيبة يخاطب قاسيون، ويذكر انسياب النهر:

يا أيُّها الجبل الوفيُّ تدفَّقت
هذي المشاعر من لظى بركاني
٢٥٦ وترددت أصداؤها في «دُمَّر»
و«الهامة» الخضراء في «بلودان»

فالحُبُّ نبعٌ لا يجفُ كأنَّهُ
ينساب من«بقَّين» و«الزَّبَداني»

❖ ❖ ❖

ستعود يا بردى، كما كنت تعود دائماً، لن يَثنيك عن الجري شيء، فأنت النهر الخالد المدين بخلوده لمشيئة القدر، ستعود وتعود معك الذكريات والحياة، ستعود لأنك لا تستطيع الفراق ولانستطيعه.. ستعود كما عوَّدتنا دائماً.. ونحن في انتظارك ، ونحبُّ فيك الانتظار ويشاء القدر دائماً ألا يطول، ورحم الله الشاعر النابلسي القائل:

وَصِفوا لي دمشقَ إني مَشوقٌ
لِحِماها وطِيبِ تِلك الدِيارِ

هوامش

(١) وربوة الواد في جلباب راقصة الساق كاسية والنَّحرُ عُريانُ
(٢) الثورة - ع ١٢٧٨٣-٨/١٦..٢٠٠٥
(٣)فعل يصفِّق هنا بمعنى يُمزج.
(٤) النَّهي: الغدير .. نَهلات مفردها نهلة: المرَّة من نَهل أي شَرب الشرب الأول. تعلّ: تشرب ثانية أو تباعاً.
(٥) النيربان: قرية كانت قرب دمشق، تكثر فيها البساتين. القينة: المغنية.
(٦) الرسالة العصرية-ع١٧٣ - ١٩٣٦/١٠/٢٦.
(٧)جتوى: كره.
(٨) صحيفة «البعث» ع ١١٩٠٤- ٢٠٠٣/١٠/١٢.
(٩)سافر: بمعنى مسافر.
(١٠)الرسالة المصرية- ١٩٣٣/١٠/١٥.
(١١) العيون: جمع «عين»: الينابيع.
(١٢) الظُلَّة: المِظلَّة.
(١٣) القماري: جمع قمري: نوع من الحمام.
(١٤) المَعين: الماء الجاري.
(١٥) «في شأن بردى» - أ. نصر الدين البحرة شوادن:جمع شادن، ولد الظبية، والشوادي: مفردها الشادي: المغنّي.

❖ ❖ ❖

٢٥٦

العِفَّةُ.. وشِعر الحُبّ العَفيف

حسن موسى النميري (*)

اجمعت اهم كتب اللغة على ان الفعل (عفّ) يعني: كفّ عمّا لا يحلّ ولا يجملُ من قول او فعل. إذاً فالعفّةُ نوعان: عِفّةٌ في القول (وذلك بتطهير اللّسان عن الكلام المسيء) وعفة الفعل (ويراد بذلك طهارة الفرج، والامتناعُ عن المحارم) فالرّجل: عفٌّ وعفيفٌ، والجمعُ: أعفّةٌ وأعفاءُ. والمرأةُ: عَفّةٌ وعفيفةٌ، والجمع: عفائفُ وعَفيفاتٌ. نقول عفّ فلان عفّاً وعفافاً وعفافةً - بالفتح- وعِفّةً بالكسر-[1]. وفي كتاب الله الكريم﴿وليَستَعْفِفِ الذينَ لا يَجِدُونَ نِكاحاً حتى يُغنيهُمُ اللهُ من فَضْلِهِ﴾[2] وسُمِعَ عن النّبي صلى الله عليه وسلم في دُعاءٍ[اللّهمَّ إنّي أسأَلُكَ الهُدَى والتُّقَى والعَفافَ والغِنَى] وقد تعارف النّاسُ انّ العفّةَ تعني: تَرْكَ الشّهوات من كل شيءٍ، وغلبَ على حفظ الفَرج ممّا لا يحلُّ (أي اجتنابُ الزّنا وما يقرُبُ إليه من نظرٍ وما شابهَهُ...).

(*) باحث في التراث العربي (سورية).

- العمل الفني: الفنان رشيد شما.

ولكي يوجّه النبي إلى العفّة وضّح وسائلها: فمن وسائلها (الصّيام والزّواج) فقد قال عليه الصلاة والسلام **[يا معشر الشّباب: من استطاع الباءة فليتزوّج، فإنّه أغضّ للبصر، وأحصن للفرج، ومن لم يستطع فعليه بالصّوم، فإنّه له وِجاء]**[٣].

وقسّم ابنُ أبي الحَديد[٤] في نهج البلاغة [٥]العفّةَ إلى ثلاثة ضروب (عفّةُ اليَد، وعفّةُ اللّسان، وعفّةُ الفَرْج، وهي العُظمَى، وقد جاء في الحديث المرفوع **[مَنْ عشِقَ فكَتَمَ وعَفَّ وصَبَرَ فَماتَ ماتَ شَهيداً ودَخَلَ الجَنّةَ [٥]]**

وروى ابْنُ أبي الحَديد أنّ رجُلاً من الخوارج نَزَلَ ضيفاً على بعض إخوانه مُختَفياً منَ الحَجّاج، ولمّا نَوَى صاحبُ الدار سَفَراً، لحاجة مُلحّة عرضت له، أوصى زوجَتَهُ واسمُها ظمياءُ قائلاً: أوصيك بضيفي هذا خَيراً! وكانت ظمياءُ من أجمل النّساء، فلمّا عاد صاحب الدار بعد شهر قال لها: كيفَ كانَ ضيفُك؟ قالت: ما أشغَلَهُ بالعَمَى عن كُلّ شيء!! ولم يكن الضّيفُ أعمى، ولكنّهُ أطبقَ جَفنَيه، فلم ينظُر إلى المرأة، ولا إلى منزلها إلى أن عادَ زوجُها، وقال أحدُ الشُّعراء:

إن أكُنْ طامحَ اللّحاظِ فإنّي
والذي يملكُ القلوبَ عَفيفُ[٦]

وذكرَ صاحبُ المُوشّى[٧] أنّ عبد الملك بن مروان وجَدَ (غضب) على أحد عُمّاله، فقيّدَهُ وحبَسهُ داره، فأشرفتْ عليه إحدى بنات عبد الملك، فنظرَ إليها فانشأت تقول:

أيُّها الرّامِيُ بالطَّرْ ... فِ، وفي الطَّرْفِ الحُتُوفُ
إنْ تُرِدْ وَصْلاً فقد أمْ ... كنكَ الظّبْيُ الألوفُ

فأجابها الفتى قائلاً:

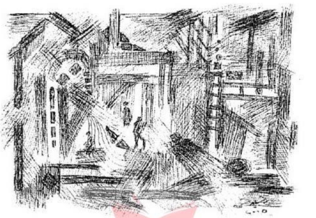
إنْ تَريني زانِيَ العَيْ ... نَيْنِ، فالفَرْجُ عَفيفُ
ليسَ إلاّ النّظرُ الفا ... تنُ، والشّعرُ الظّريفُ

فأغضبَها جوابُهُ فأنشدَتْ:

قد أردناكَ على أن ... تَصْتَنيقَ ظَبْياً ألوفا
فتأبَّيتَ، فلا زلْ ... تَ لقَيْدَيكَ حَليفا

وذاعَ هذا الشعرُ وانتشرَ، حتى بلغَ عبدَ الملك، فدَعا به فَزوَّجَهُ إيّاها ودفعها إليه.

كانَ توبةُ بنُ الحُمَيِّر يَهوى الشاعرةَ ليلَى الأخيليَّة، وكانت مُتزوِّجةً، وكانَ هو أيضاً ذا زوجة، التقيا ذاتَ مساء، وجلسا



يتحدّثان، وبدأ كُلٌّ منهُما يَبُثُّ الآخرَ مواجدَهُ، ويبدو أنَّ يَدَهُ لا مَسَتْ يدَها عن غير قَصْدٍ، فانْتَفَضَتْ وقالت:

وذي حاجةٍ قُلنا لَهُ: لا تَبُحْ بها
فليسَ إليها ما حَييتُ سَبيلُ
لنا صاحِبٌ لا ينْبَغي أنْ نَخونَهُ
وأنتَ لأُخرَى صاحِبٌ وخَليلُ[8]

وفي الموشّى أيضاً (أنَّ جاريَةً كانت لأميرِ المؤمنينَ عليّ بن أبي طالب كرَّمَ اللّهُ وجهَهُ تَدخلُ وتَخرجُ عليه تَخدمهُ، وكان لهُ مُؤذّنٌ شابٌّ، كانَ إذا نَظرَ إلى الجارية قال لها: أنا واللّه أحبُّكِ، فلمّا طال ذلكَ عليها، أتتِ الإمامَ عليّاً فأخبرتهُ، فقال لها: إذا قال لكِ ذلك، فقولي: وأنا واللّه أُحِبُّكَ فَمَهْ[9] فأعاد عليها الفتى قوله، فقالت: وأنا واللّه أُحبُّكَ فَمَهْ. فقال: تَصْبِرينَ وأصبرُ حتى يُوفّينا من يوفّي الصّابرين أجرَهُم بغيرِ حساب! فأعلمتْ عليّاً عليه السلام، فَدَعا به، فزوَّجهُ منها، ودفعها إليه[10].

إنَّ من يقرأ شعرَ العُشّاق في أدبنا العربيّ، يجد أنَّ شعرهُم في مُعظمه يتّصفُ بالعفّة والطّهارة، والبُعد عن الفُحْشِ والخَنا[11] وأنَّ شعرَ المُجُون قليلٌ؛ بسببِ قلّة المُجّانِ منَ الشُّعراء، حتى يمكن أن نتجرّأ فنقول إنَّ شعرَ المُجُون فيه كثيرٌ من التّكلُّفِ والتّعسُّفِ والادّعاء وأنَّ بعض هؤلاء المُجّانِ كانَ يتظاهرُ بالمُجون ويدّعيه ويتكلَّفُهُ في بعض المواقفِ ليتفاخَرَ بقدرَتهِ على اقتناصِ أفئدة الغواني، وإقناعِ الآخرين بأنَّ الغواني الفاتنات يسعَيْنَ لوصله واكتساب

رضاه، والفوز بالولوج إلى قلبه.. وربّما كانت هذه المواقفُ لا أصل لها انتزعَها المُجّان من أخيلتهم بهدف إتحاف السامعين بالطَّريف من الأخبار، والنادر من الأشعار...

وسنوردُ فيما يلي أمثلةً من الشعر العفيف، لشُعراءَ اشتهروا بعشقهم كجميل بثينة وكُثَيِّر عزَّة ومجنون بني عامر (صاحب ليلى) وعروة بن حزام (صاحب عفراء) وأضرابهم.

دخلتْ بُثينةُ على عبدِ الملك بن مروان فقال لها: واللّه يا بُثينةُ ما ارى فيكِ شيئاً ممَّا كان يقول جميل!! فقالت: يا أمير المومنين، إنَّهُ كانَ يرنُو (ينظُر) إليَّ بعَينين ليستا في رأسك. قال: وكيفَ صادفته في عفَّته؟ قالت : كما وصفَ نفسهُ حيثُ يقول:

لا والذي تَسْجُدُ الجِباهُ لَهْ
ما لي بما دون ثوبها خَبَرْ
ولا بفيها، ولا هَمَمتُ بها
ما كان إلاّ الحديثُ والنَّظَرْ[١٢]

كان ابنُ سيرين رحمه اللّه يقول: (ما غَشيتُ امرأةً قطُّ في يقظة ولا نوم غيرَ أمِّ عبد اللّه وإنّي لأرى المرأةَ في المنام، وأعلَمُ أنَّها لا تَحلُّ لي، فأصرِفُ بصري عنها)[١٣] وقال الشاعر:

بيضُ أوانسُ، ما هَمَمْنَ بريبةٍ
كظباءِ مكَّةَ صَيدُهُنَّ حرامُ
يُحسَبْنَ من لينِ الكلامِ زَوانياً
ويَصُدُّهُنَّ عنِ الخَنا الإسلامُ[١٤]

إنَّ من يتصفَّح شعرَ العشقِ لدى شُعراء العرب المشهورين بعشقهم يصل إلى الاقتناعِ أنَّ أغلبَ شعر هؤلاء يتَّصفُ بالعفَّة والنَّقاء، والطَّهارة والصَّفاء: فقد كان الأعفَّاءُ منَ الشُّعراءِ يكتفونَ بالقليلِ منَ صاحباتهم، ولا يُرهقونَهُنَّ بمطالبهم، ولا يطمعونَ بالكثير من نوالهنَّ وبذلهنَّ.. انظر إلى قول ابنِ المعلوط الأعرابي الذي يكفيه أن يلتقي نظرُهُ ونظرَها إلى مكان واحد، أليسَ في هذا قُرباً وتَدانياً بينَ الحبيبين؟

أليس الليل يجمعُ أمَّ عمْرو
وإيّانا ، فذاكَ لنا تَداني
نَعَمْ، وأرَى الهِلالَ كما تَراهُ
ويعلوها النَّهارُ كما علاني

وقال آخر بمثل هذا المعنى:

إلى الطائرِ النَّسرِ انظُري كُلَّ ليلةٍ
فإنّي إليه بالعَشيَّةِ ناظِرُ[١٥]
عسى يلتقي طَرْفي وطَرْفُكِ عِندَهُ
فَنَشْكو إليه ما تُكنُّ الضَّمائرُ

وقال حُمَيْدُ بنُ ثور الهلالي في مثل معنى القولين السَّابقين:

أقلّبُ طرْفي في السَّماء لعلَّهُ
يُوافقُ طرْفي طرْفَها حينَ تَنْظُرُ[١٦]

ويكتفي مَجنونُ بني عامر بالمناجاة، بل يتمنَّى لو يدركُ مُناجاةَ الحبيبِ طوالَ الليل، وحتى بزوغ الفجر:

ألا ليتَ شعري، هل أبيتَنَّ ليلةً
أناجيكُمُ، حتى أرى غُرَّةَ الفَجرِ

وقال كُثَيِّر بن عبد الرحمن (صاحب عزَّة):

وإنّي لأرضَى منكِ يا عزَّ بالذي
لَوَ ابْصَرَهُ الواشي لَقَرَّتْ بَلابِلُهْ[١٧]

بـ (لا) وبأنْ (لا أستطيعُ) وبالمُنى
وبالوعْدِ حتى يَسْأمَ الوَعدَ آمِلُهْ

وبالنَّظرةِ العَجلى، وبالحَوْلِ ينقضي
أواخِرُهُ لا نَلْتَقي وأوائِلُهْ[١٨]

لمّا حيلَ بينَ جميل بن مَعْمَر، وبينَ الاتِّصال ببُثَينةَ، وبلغَ أمرُهُ الوالي، فأمرَ بإهْدارِ دَمه إنْ عادَ يسعَى لِمُلاقاة بُثينةَ أو مُحادثتها، كانَ يصعَدُ مُرتفعاً منَ الأرضِ يتنَسَّمُ الريحَ القادمةَ من ديارِ بُثينةَ، ويقول:

أيا ريحَ الشَّمالِ أما تَرَيْني
أهيمُ، وأنَّني بادي النُّحُولِ

هَبي لي نَسْمةً من ريحِ بَثْنٍ
ومُنّي بالهُبُوبِ على جَميلِ

وقولي، يا بُثَينةُ حَسْبُ نَفسي
قَليلُكِ أو أقلُّ منَ القليلِ[١٩]

ويكتفي قيسُ بنُ الملوَّح (مجنون ليلى) بالوعد، تماماً كثباتُ الكمُّون الذي يزعمونَ أنَّهُ رُبَّما وُعِدَ بالسُّقيا فاقتنع واكتفى بها، يُريد المجنون وعْداً بالوصالِ فقط، فهو عندئذ يعيشُ على الوعْدِ راضياً هانئاً، ورُبَّما عزفتْ نفسُهُ عن استنجاز هذا الوعد أو تمنَّى لو أنَّ الحبيب ما طلَ وسوَّفَ، فرُبَّما وَجدَ المُحبُّونَ شيئاً من اللَّذَّةِ في تَسويفهنَّ ومطالهنَّ.. يقول:

عديني-بنفسي أنتِ- وعداً، فرُبَّما
جلا كُربةَ المحزونِ عن قلبه الوَعْدُ

غَزَتْني وفودُ الحبِّ من كُلِّ جانبٍ
إذا حانَ من جُندٍ قُفُولٌ، أتى جُنْدُ[٢٠]

وكذلكَ كانَ حالُ عُمَرَ بن أبي ربيعة، يكتفي بالوَعْد، ويظلُّ سادراً هائماً على أمَلِ إنجازه أيّاماً وليالي، والأمَلُ والرَّجاءُ وشريانان يُغذّيانِ حياتَهُ، ويمُدّانها بمَزيدٍ من أسباب العيش والبقاء.. قال:

فَعِدي نائلاً، وإن لم تُنيلي
إنَّهُ يُقنِعُ المُحبَّ الرَّجاءُ[٢١]

أفاضَ مُؤرِّخو الأدب وأكثروا من الإساءَة للأحوص الأنصاري[٢٢] وعلى الرَّغم ممَّا نالَهُ من سهام نقدهم، وما رَشَقوهُ من تُهَمٍ، وما نُسِجَ حولَ سيرته من

إشاعات وأقاويل، فإنّ لهُ شعراً يجعلنا نلمَسُ فيه كثيراً من مَواهبِ الخير، وسمات الفضْل حيثُ يقول:

قـالتْ، وقلتُ، تـرَفَّـقـي، فَـصلـي
حَـبْلَ امـرىء بـوصـالكُمْ صَبُّ[٢٣]

صـادقْ إذاً يَـعْـلـي، فـقـلـتُ لـهـا
الغَـدْرُ شـيء ليسَ من شَـعْـبـي[٢٤]

ثِـنْـتـانِ لا أصـبُـو لِـوَصْلِـهِـمـا
عِـرْسُ الصَّـديقِ وجـارَةُ الجَـنْبِ[٢٥]

أمَّـا الخَـلـيـلُ فـلسْـتُ فـاجِـعَـهُ
والجَـــارُ أوصَـــانـي بـه رَبِّـي[٢٦]

وقال مجنونُ بني عامر مُظهراً شيئاً من عفّته:

كَـأنَّ علـى أنـيـابـهـا الخَـمْـر، مَجّـهُ
بماء النَّدَى، من آخـر الليل غـابقُ

ومـا ذُقْـتُـهُ إلاّ بـعـيـنـي، تـفَـرُّسـاً
كما شيمَ من أعلى السَّحابة بارقُ[٢٧]

وقـال عُـمَـرُ بنُ أبي ربيـعة صـاحبُ (الحَـبـائـب) الـكـثـيـرات و (الصَّـواحب) المُتعدِّدات:

إنّي امْـرؤٌ مُـولَـعٌ بـالحُـسْـنِ أتْـبَـعُـهُ
لا حَظَّ لي فيـه إلاّ لَذَّةُ النَّظَرِ[٢٨]

وقال أيضاً:

لا أخـونُ الخَليـلَ مـا عِـشْتُ حـتـى
يُـنْـقَلَ البَـحْـرُ بـالغَـرابيـلِ نـقْـلا

ويحلفُ مجنون بني عامر، على عفَّة (ليلى) دون أن يطلب أحدٌ مثلَ هذا القسم:

حَلَفْتُ بِمَنْ صلَّتْ قُريشٌ وجَمَّرَتْ
لهُ بِمِنىً، يومَ الإفاضةِ والنَّحْرِ[٢٩]

ومـا حَـلَـقُـوا من رأسِ كُلْ مُـلَـبِّـىء
صبيحةَ عشرٍ قد مضينَ من الشَّهرِ[٣٠]

لقد أصبحتْ مِنّي حصاناً بريئةً
مُطَهَّرَةً ليلى منَ الفُحشِ والنُّكُرِ[٣١]

من الخفِرات البيضِ لم تدرِ ما الخَنا
ولم تلفَ يوماً بعد هجعتها تَسري[٣٢]

وقال الحسين بن مُطير[٣٣] يُظهرُ عِفّةَ حُبِّه:

أحبُّكِ يا سلمى على غير ريبةٍ
ولا بأسَ في حُبٍّ تَعِفُّ سرائرُهْ

أحِـبُّـكِ حُـبّـاً لا أُعَـنَّـفُ بـعـدَهُ
مُحِبّاً، ولكنّي إذا ليمَ عاذِرُهْ[٣٤]

وقال أحدُ الأعفّاء من الشعراء:

وإنّي لَعفٌ عن فُكاهة جارتي
وإنّي لمشنوءٌ إليَّ اغتيابُها[٣٥]

إذا غابَ عنها بعلُها لم أكُنْ لها
صديقاً، ولم تأنس إليَّ كلابُها
ولم أكُ طلَّاباً أحاديث سرِّها
ولا عالماً من أيِّ حَوكٍ ثيابُها[٣٦]

وقال شاعرٌ عفيفٌ:

إذا كانَ حظُّ المَرْءِ ممَّنْ يُحِبُّهُ
حَراماً، فحظِّي ما يَحِلُّ ويَجْمُلُ
حَديثٌ كماءِ المُزْنِ بينَ فُصولِهِ
عِتابٌ، بهِ حُسْنُ الحديثِ يُفصَّلُ[٣٧]
وما العِشْقُ إلاَّ عِفَّةٌ ونَزاهَةٌ
وأُنسُ قُلوبٍ أُنسُهُنَّ التَّغَزُّلُ[٣٨]

وقال آخرُ منَ الفئة العفيفة:

فقالَت، بحقِّ اللهِ إلاَّ أتيتَنا
إذا كانَ لونُ الليلِ لونَ الطَّيالسِ[٣٩]
فجئتُ وما في القَومِ يقظانُ غيرُها
وقد نامَ عنها كُلُّ والٍ وحارسِ
فبِتْنا مَبيتاً طيِّباً نَسْتَلِذُّهُ
جميعاً، ولم أمْدُدْ لها كفَّ لامِسِ[٤٠]

وأمَّا وضَّاح اليمن[٤١] فقد جعلَ من نفسه فقيهاً يُشَرِّعُ لما يُباحُ وما لا يُباحُ في العِشْقِ:

إذا قُلتُ: هاتي نَوِّليني تَبَسَّمَتْ
وقالت: مَعاذَ اللهِ من فِعلِ ما حَرُمْ
فما نوَّلَتْ حتَّى تَضَرَّعْتُ عندها
وعرَّفْتُها ما رَخَّصَ اللهُ في اللَّمَمْ[٤٢]

وقال أحمد بنُ زرعة الدِّمشقي (من شعراء اليتيمة):

إنَّ حظِّي ممَّنْ أُحِبُّ كَفافُ
لا صُدودٌ مُقْصٍ، ولا إنْصافُ[٤٣]
كُلَّما قُلتُ قد أنابَتْ إلى الوَصْـ
ـلِ ثَناها عَمَّا أُريدُ العَفافُ
فكأنِّي بينَ الصُّدودِ وبينَ الْـ
ـوَصْلِ ممَّنْ مَقامُهُ الأعْرافُ[٤٤]
في مَحَلٍّ بينَ الجِنانِ، وبينَ النَّا
رِ أرْجو طَوراً، وطَوراً أخافُ[٤٥]

وقال رَجُلٌ هَداهُ اللهُ إلى العَفافِ، ويَعترفُ بأنَّهُ لم يكن من قبلُ عفيفاً:

رُبَّ بَيْضاءَ آنسٍ، ذاتِ دَلٍّ
قد دَعَتْني لوَصْلِها، فأبَيْتُ[٤٦]
لم يَكُنْ شأنيَ العَفافُ، ولكنْ
كنتُ خِلاً لِزَوْجِها فاستَحَيْتُ[٤٧]

وقال أحدُ المُحبين الأعِفَّاء، المُتَمَسِّكينَ بالشَّرَفِ والعَفافِ:

ما إنْ دَعاني الهَوى لِفاحِشَةٍ
إلاَّ نَهاني الحَياءُ والكَرَمْ

فلا إلى فاحشٍ مددتُ يدي
ولا مشتْ بي لريبةٍ قَدَمُ[٤٨]

ويجلسُ على قمَّة طَوْد العفافِ قائلُ هذين البيتَيْنِ- إن صَدَقَتْ مَقولَتُهُ- :

واللهِ لو قيلَ لي تأتي بفاحشةٍ
وأنَّ عُقباكَ دُنيانا وما فيها
لَقُلتُ: لا والذي أخشى عُقوبَتَهُ
ولا بأضعافها، ما كنتُ آتيها[٤٩]

إذا سَيطرَت الشَّهواتُ على إنسان صارَ عبْداً لها، يَنقادُ لها انْقيادَ الأسيرِ لآسِرِه، يتبعُها اتِّباع العبد الذَّليلِ لِمَولاهُ، لكنَّ الإنسانَ الحُرَّ الكريمَ هو الذي يَملكُ زِمامَ نَفسه، ويُعاندُ شَهَواته فيَكبحُ جِماحَها، ويُحكِمُ قبضَتَهُ على أزمّتها، وعندئذ يكونُ حُرَّ الإرادة. قال ابنُ المُبارك[٥٠] رحمه الله:

ومن البلاءِ، وللبلاءِ علامَةٌ
أنْ لا يُرى لكَ عن هَواكَ نُزوعُ[٥١]
العبدُ عبدُ النَّفسِ في شَهواتِها
والحُرُّ يَشبَعُ مَرَّةً، ويجوعُ[٥٢]

ومن انتصَرَ على أهواء نفسه، وكبحَ جماحَ شَهَوات حاله، صار ملكاً مُتَوَّجاً، وكانت الأهواءُ والشَّهواتُ عَبيداً لَهُ، وهو السَّيِّدُ المُطاعُ.. قال الشاعر:

رُبَّ مستورٍ سَبَتْهُ شَهْوَةٌ
فَتَعرَّى سِتْرُهُ فانهَتَكا
صاحِبُ الشَّهْوةِ عَبْدٌ، فإذا
غَلَبَ الشَّهوةَ أضحى مَلِكا

ومن العوامل المُساعدة على إقدارِ المُحبِّينَ على التَّحَلِّي بالعفَّة، واتِّخاذها شعاراً: كِتمانُ ما في قُلوبهم من أسرار، وما يلتَهِبُ بينَ جَوانحهم من ضَنىً، وبهذا تَتمَتَّنُ عُرَى المَحبَّة، وتتوطَّدُ أواصرُ الأُلفَة، ويُصبِحُ العاشقان عفيفَينِ حقّاً وصدقاً، وقد نَوَّهَ الشُّعراءُ المُحبُّونَ بإخفاء المَشاعرِ، وكتمان أحاسيسِ الحُبِّ، ليُقنِعُوا الناسَ بعفَّتِهِم وطُهْرِ علاقتهم.

جابرُ بنُ الثَّعلب الجَرْمِيّ، حاولَ صاحبٌ لهُ استدراجَهُ ليَبوحَ لهُ بسره وسرِّ صاحبته (ريَّا) فأبى إباءَ الرَّجُلِ الحُرِّ الكريم، وفضَّلَ أن يطويَ جناحيه على ما ضَمَّ قلبُهُ، مُظهِراً صَبْراً وتَجلُّداً وعَفافاً، وراداً صاحبَهُ خائباً خاسِراً:

ومُستَخبِرٍ عن سِرِّ (ريَّا) رَدَدْتُهُ
بِعَمياءَ من (ريَّا) بِغيرِ يقينِ
فقال: انْتَصِحني؛ إنَّني لكَ ناصحٌ
وما أنا إن خَبَّرتُهُ بأمينِ
وقد عَلِمَتْ ريَّا- على النَّأيِ- أنَّني
لمُستودعِ الأسْرارِ غيرُ خَؤونِ

وهكذا يحلفُ عُروةُ بنُ حزام (صاحب عفراء) أنَّهُ لم يَبُحْ بسرِّهما، ولا

تسرَّبت كلمةٌ من بين شفتيه تُنبىء عن حاله وحال عَفراء:

فوالله ما حدثتُ سِرَّك صاحباً

أخاً لي، ولا فاهتْ به الشُّفتان(٥٣)

وكذلك يعدُّ قيس بن ذُريح (صاحب لُبْنَى) ألاّ يُواصلَ غيرَها، وألاّ يبوح بحُبِّها ما دامَ لَهُ عِرْقٌ يَنْبِضُ:

فلستُ بِمُبْتاعٍ وِصالاً بِوَصلِها

ولستُ بِمُفْشٍ سِرَّها حينَ أغضَبُ(٥٤)

وفي مثل هذا المعنى قال الأحوص الأنصاري:

فَسِرُّكِ عندي في الفؤادِ مُكتَّمٌ

تَضَمَّنَهُ مِنّي ضَميرٌ وأضلُعُ

أما جميل بن معمر، فإنَّه يُحذِّر من إفشاء السِّرِّ، مؤكِّداً العواقبَ الوخيمةَ الناتجةَ عن ذلك، ومُقرِّراً أنَّ السِّرَّ فاشٍ إذا تَجاوَزَ الحبيبين..قال:

ولا يَسْمَعَنْ سِرّي وسِرَّكِ ثالثٌ

ألا كُلُّ سِرٍّ جاوزَ اثنينِ شائعُ

وقال عُمرُ بنُ أبي ربيعة مؤكِّداً كِتمانَ سِرِّها:

ما لها عنديَ مِن هَجرٍ ولا

سِرُّها عنديَ بالفاشي المُباحِ

والسَّهروردي (٥٥) يرحَمُ العُشَّاقَ على حيرتِهم؛ فهُم إن أفشوا الأسرارَ، وباحُوا بما تُكِنُّ القلوبُ أباحُوا دَمَ أنفُسِهِم، وإن أخفوها وكَتَموها فَضَحتهُم مَدامِعُهُم المسفوحة .. قال:

وارحمةً للعاشقينَ، تَحمَّلوا

سِرَّ المحبَّةِ، والهوى فَضّاحُ

بالسِّرِّ إن باحُوا، تُباحُ دِماؤهُم

وكذا دِماءُ العاشقينَ تُباحُ

وإذا هُمُ كَتَموا، تحدَّثَ عنهُمُ

عندَ الوُشاةِ المَدمَعُ السَّفّاحُ(٥٦)

وحاول ذو الرُّمَّة إخفاء شآبيب دُموعه المسفوحة بأطراف عمامته (غطاء رأسه)؛ خشيةَ أن تفضَحَهُ عيناهُ، فتبوحا بأسرار قلبه:

فلما رأيتُ الدارَ غشَّيتُ عِمَّتي

شآبيبَ دمعٍ ليسَ للمُتلثِّمِ(٥٧)

مَخافةَ عيني أن تَنُمَّ دُموعُها

عليَّ بأسرارِ الضَّميرِ المُكتَّمِ(٥٨)

أحبُّ المكانَ القَفْرَ من أجلِ أنَّني

به أتغنَّى باسمِها غيرَ مُعجَمِ(٥٩)

ورُبَّما اضطرَّ المُحبُّ أن يُظهِرَ للناس غيرَ ما يُبْطِنُ؛ فيُري المُحيطينَ به قلىً وبُغضاً لِمَنْ يُحِبُّ، خشيةَ العُذَّالِ والرُّقَباء، يخنُقُ بذلكَ عواطفهُ، ويَنُدُّ مَشاعِرَهُ مُبدياً في حبيبهِ عُيُوباً مُختلفةً، ليُوهِمَ الناسَ

بعكس ما هو عليه.. تقول ليلى صاحبةُ قيس بن المُلوَّح:

كــلانا مُظهِــرٌ للنَّــاس بُغـضـاً
وكُـلٌ عـنـد صـاحـبــه مـكـينُ
تُـبـلِّـغُـنـا الـعُـيُـونُ بمـا أردنـا
وفـي الـقـلـبـين ثـمَّ هـوىً دفـينُ(٦٠)

ولتوكيد عفَّة (الحبيبة) كَثُرَ في شعر العُشَّاقِ العربِ وصفُ الحبيبة بالبُخلِ بالنَّوالِ ووصمُهُنَّ بالصُّدود والإعراض، ووالإباء والامتناع؛ لا تكادُ إحداهُنَّ تبلُّ ريقَ عشيقها ولا تكادُ تَجودُ لهُ بكلمةٍ طيّبةٍ تُهدِّىء أحاسيسهُ المُضطربة، ومشاعرهُ المُلتهبة، وتُبدي لهُ أنواعاً من الوعود التي لا إنجاز ولا وفاء بها، يتلوها تعليلاً من المطال والتَّسويف.. لذلك نجدُ ليلى ولُبنى وعزَّةَ وغيرهُنَّ نساءً بخيلات بنوالهنَّ، يُكثرنَ من الإعراض والصّدود والامتناع، ويبدو أنَّ هذا ما يرضي أذواق المُتلقّين لأناشيد الحُبِّ وخاصَّةً لدى العُشَّاق من أهل البوادي (وكان معظمُ العُشَّاق من أهل البادية).. أمَّا المرأةُ السَّلسةُ اللَّيِّنةُ المطواعةُ التي تنقادُ بيُسرٍ وسهولة فهي امرأة غيرُ محبوبة، لا تميلُ إليها قُلوبُ العُشَّاق ولا تقبلُها أمزجةُ المجتمع الذي يحيط بالشعراء، ويتلقى شعرهم... انظر إلى شكوى كُثيِّر بن عبد الرحمن (صاحب عزَّة) الذي أضناهُ بُخلها وأرهقهُ إعراضها، فهي لا تُنجزُ وعداً، ولا تهب نائلاً:

وكمْ من خليلٍ قال لي، هل سألتها
فقلتُ، نَعَمْ! ليلى أضَنُّ خليلِ(٦١)
وأبْعدُهُ نيلاً، وأسرعُهُ قِلىً
وإن سُئلت نيلاً، فشرُّ مُنيلِ(٦٢)

وقال أيضاً يشكو مطالها وتسويفها:

قضى كُلُّ ذي دينٍ، فوفَّى غريمَهُ
وعزَّةُ ممطولٌ مُعنًى غريمُها(٦٣)

وقال يخاطبها:

لو أنَّ الباخلين، وأنت منهم
رأوك، تعلَّموا منك المطالا

وها هو ذا يُشبِّهُ المُنتظرَ الرَّاجي نوالها كالناظر إلى سحابة مارَّة. يأمَلُ أن تَجُودَ عليه فيجد تحتها مقيلاً يرتاح تحتهُ، لكنَّها تنقشعُ وتَمَّحي، فيخيبُ أملُهُ وينقطعُ رَجاؤهُ:

وإنِّي وتهيامي بعزَّة، بعدما
تخلَّيتُ مِمَّا بيننا وتخلَّتِ(٦٤)
لكالمُرتجي ظِلَّ الغمامة، كُلَّما
تبوَّأ منها للمقيل اضمحلَّتِ(٦٥)

وهذا عُمر بن أبي ربيعة إمامُ عُشَّاق أهل المدينة، يشكو بُخلها فيقول:

ضَنّتْ بنائلِها هندٌ، فقد تركَتْ
مِن غيرِ هندٍ أبا الخطّابِ مُختلِجا(٦٦)

وقال أيضاً:

أبتِ البخيلةُ أن تواصلني
فأظنُّ أنّي زائرٌ رمسي(٦٧)

وانظر كيفَ يُشبِّهُها بحيّة عنيدة من أولئك اللواتي لا يستجِبْنَ لِرُقيةٍ، ولا تُجْبِنَ دُعاءً:

أظلُّ إذا أكلّمُها، كأنّي
أكلّمُ حيّةً غلبَتْ رُقاها

والأحوص الأنصاري يُقسِمُ، أنَّهُ سيزورُ ديارَ الحبيب، ويُلِمُّ بأطلالها على الرَّغم من شعُوره بأنّهُ لن يؤوبَ إلاّ بالخيبة والخُسران، لا لشيء إلاّ لأنّ صاحبتهُ أخذت على نفسها عهداً ألاّ تُنيلَ مُحبّاً، ولا تشفي غليلاً، ولا تُداوي عليلاً:

إنّني والذي تحجُّ قريشٌ
بيتَهُ، سالكينَ نَقْبَ كَداءِ(٦٨)
لَمُلِمٌّ بها وإن أبتُ يوماً
صادراً، كالذي وردتُ بدائي(٦٩)

وقال جميل بُثينة في مثل هذا المعنى:

لقد فرحَ الواشُونَ أن صَرَمت حبلي
بُثينةُ أو أبدت لنا جانبَ البُخلِ(٧٠)

لكن كعبَ بن زهير تجاوز الحدَّ حينَ شبّه صاحبتهُ بغُول يتلَوّنُ ألواناً، فتبدي لصاحبها صُدوداً وإعراضاً، وتهبُ لهُ من الأماني والوعود الكثير، ولكنّها لا تفي بما وعدت ولا تُنجزُ ما أمّلت:

فما تدومُ على حالٍ تكونُ بها
كما تلوّنُ في أثوابها الغُولُ(٧١)
وما تمَسّكُ بالوصل الذي زعَمَتْ
إلاّ كما تُمسكُ الماءَ الغرابيلُ(٧٢)
فلا يغُرّنْكَ ما منّت وما وعدَتْ
إنّ الأمانيَّ والأحلامَ تضليلُ

وقال أبو فراس الحمداني في الحبيب الذي يُهملُ ما يَعدُ به، حتى اتّهم صاحبتهُ (بالغدر) فقط لأنها لم تَفِ بما وعدت به ضُروب النَّوال والعطاء:

حفظتُ، وضيعتِ المودةَ بيننا
وأحسنُ من بعضِ الوفاءِ لكِ الغَدْرُ
وفيتُ وفي بعضِ الوفاءِ مَذلَّةٌ
لإنسانةٍ في الحيِّ شيمتُها الغدرُ

وقال جرير يَصِفُهُنَّ بإخلاف الوَعد، ومماطلَةِ الغَريم:

وإذا وعدنكَ نائلاً أخلفنَهُ
وإذا طُلِبنَ لوَينَ كُلَّ غَريمِ(٧٣)
يَرمينَ من خلَلِ السُّتُورِ بأعيُنٍ
فيها السَّقامُ، وبُرءُ كُلِّ غَريمِ(٧٤)

❖ ❖ ❖

حواشي

(١) انظر القاموس المحيط والمعجم الوسيط ولسان العرب (ع ف ف).

(٢) سورة النور الآية ٢٣.

(٣) الحديث رقم ٥٠٦٦ ص ١٢٩٣ صحيح البخاري/ دار ابن كثير.

(٤) مولف كتاب نهج البلاغة وشارح خُطب أمير المؤمنين علي بن أبي طالب، وبعض ما قالَ من حكم وأشعار، وهو من علماء المعتزلة، وكان يُفاخِرُ بذلكَ.

(٥) نهج البلاغة ٥/٥١٧.

(٦) نهج البلاغة ٥/٥١٧.

(٧) أبو الطيّب محمد بن إسحاق الوَشّاء أحد الظُّرفاء والأدباء في نهاية القرن الثالث وأول الرابع الهجريين.

(٨) أنظر الأبيات في ديوان ليلى الأخيلية ٧٦.

(٩) مَنّة: اسم فعل أمر معناه اكفُفْ.

(١٠) الموشّى ص ٦٨.

(١١) الخَنا: الفُحْش والفساد.

(١٢) انظر ديوانه ٨٧ دار الكتاب العربي ببيروت تحقيق د. إميل يعقوب.

(١٣) نهج البلاغة ٥/٥١٧.

(١٤) السابق ٥/٥١٨.

(١٥) الطائر النسر: نجم في السماء.

(١٦) طَرْفي: نَظَري.

(١٧) الواشي: العذول. بَلابِلُهُ: هَواجِسُهُ.

(١٨) نهج البلاغة ٥/٥١٩ وانظر ديوانه ١٧٣ دار الكتاب العربي ببيروت تحقيق مجيد طراد.

(١٩) ديوانه ١٨٣.

(٢٠) ديوانه ص ٥٨ وانظر كتابنا مختار الغزل ص ١٨٣.

(٢١) ديوانه ص ٣٦ دار الكتاب العربي ببيروت تحقيق د. فايز محمد.

(٢٢) شاعر أُمويّ كانَ يُتّهَمُ بالفُجُور.

(٢٣) الصَّبُّ: المُشتاقُ.

(٢٤) ليس من شعبي: ليس من طبعي.

(٢٥) لا أصبو: لاأميلُ. عِرْسُ الرَّجُل: امرأتُهُ.

(٢٦) مختار الغزل ١٨٩.

(٢٧) ديوانه ١٤٠ دار الكتاب العربي ببيروت تحقيق د. يوسف فرحات. شام البرقَ: نظر إليه. البارق: البرق. وما أحلى الذّوقَ بالنَّظر.

(٢٨) ديوانه ١٩٦.

(٢٩) جمرت: رمت الجمار وهي إحدى مناسك الحج. منى: مكان تَجَمّع الحُجّاج قُرب مكّة. يوم الإفاضة: يوم عرفة. يوم النَّحر: الأضحى.

(٣٠) المُلبّي: الحاجّ يقول: لبّيك اللّهُمَّ. والمهموز وغير المهموز واحد في المعنى. عشر: العاشر من ذي الحجة، وهو يوم عيد الأضحى.

(٣١) حصان: عفيفة.

(٣٢) ديوانه ١٠٤. هجعتها: نومها. تسري: تمشي لريبة.

(٣٣) شاعر من العصر العباسي.

(٣٤) مختار الغزل ١٩١.

(٣٥) الفُكاهة: المُمازَحة. مَشْنوء: بَغيض.

(٣٦) نهج البلاغة ٥/٥١٧. الحَوْك: النَّسج.

(٣٧) المُزن: جمع مُزنة وهي الغيمة.

(٣٨) مختار الغزل ١٩٢.

(٣٩) لون الطيالس: أي في ظلام الليل.

(٤٠) نهج البلاغة ٥/٥١٩.

(٤١) شاعر يماني غزل، اشتهر بالتَّغَزُّلِ بنساءِ الخُلفاء.

(٤٢) نهج البلاغة ٥/٥١٩.

(٤٣) كفاف: على قدر الحاجة (لا زيدة ولا نقصان) المُقصي: المُنَفِّر.

(٤٤) الأعراف: حاجزٌ بين الجنَّةِ والنار.

(٤٥) مختار الغزل ١٩٢.

(٤٦) بيضاء : يريد أنَّها حُرَّة ولم تكن أمَة.

(٤٧) مختار الغزل ١٩٢.

(٤٨) مختار الغزل ١٩٢.

(٤٩) السابق ١٩٣.

(٥٠) فقيهٌ وعالمٌ بالحديث، سكن خراسان، وتوفي بهيت (على الفُرات) عند مُنصرَفه من غزو الروم عام ١٨١ هـ. انظر الأعلام للزركلي ٤/١١٥.

(٥١) نزوع : كَفٌّ وتَراجُعٌ.

(٥٢) مختار الغزل ١٩٣.

(٥٣) العاشق العفيف ١٧٠ د. مسعد العطوي دار التوبة بالرياض.

(٥٤) قيس ولبنى – شعر ودراسة د. حسين نصار دار مصر.

(٥٥) فيلسوف وشاعر، عاش معظم عمره في حلب، اتُّهِمَ بانحلال العقيدة فقتلَهُ الملك الظاهر غازي – انظر الأعلام ٨/١٤٠.

(٥٦) مختار الغزل ٢١٣.

(٥٧) الدار : يُريد أطلال دار الحبيب. غَشيت: غطَّيت. شآبيب: دفعات (زَخَّات) المطر. لبسة المتلثّم: كمن يَضَعُ على فَمِهِ لثاماً.

(٥٨) تَنِمّ : تفضَح.

(٥٩) مختار الغزل ٢١٢/٢١٣. أتَغنَّى غير مُعجم: أبوحُ باسمها واضحاً فصيحاً.

(٦٠) مختار الغزل ٢١٣. ثَمَّ : ظرف بمعنى هناك.

(٦١) كان العُشّاقُ احياناً يخفون اسماء محبوباتهم، ويتغزَّلونَ بأسماء غيرهِنَّ ليُوهموا السامع انَّ المُتغَزَّلَ بها امرأةٌ أخرى.

(٦٢) مختار الغزل ٢٠٥.

(٦٣) ديوانه ٢٠٧ الغريم: الدائن.مُعنّىً: مُتعب.

(٦٤) التهيام: الشغف بالحُبّ.

(٦٥) ديوانه ٥٨. المقيل: مكان القيلولة. اضمحلّت : زالت.

(٦٦) ضنّت: بخلت. ابو الخطّاب: كنيتُهُ. مختلج: مُضطرِب.

(٦٧) ديوانه ١٩٩ والرمس : القبر.

(٦٨) نقب كداء: أحد مداخل مكة.

(٦٩) ألمَّ بها: أتاها وزارها. أبتُ: رجعتُ.

(٧٠) ديوانه ١٧٣. صرمتْ حبلي : قطعت وصالي.

(٧١) تلوَّنُ : أصلها تتلوَّنُ: بتاءين – حذفت إحداهُما تخفيفاً.

(٧٢) ديوانه ص ١١٠ تحقيق د. مفيد قميحة. دار الشوَّاف بالرياض. تمسك مثل تلوَّن في البيت الأوَّل.

(٧٣) لوَّين الغَريمَ: مَطْلَتَهُ.

(٧٤) مختار الغزل ٢٠٨.

٢٦٩

اليوتوبيا في الفكر العربي
المدينة الفاضلة عند الفارابي نموذجاً

زياد عبد الكريم النجم(*)

مقدمة:

إن فكرة اليوتوبيا أو (المدن الفاضلة)، هي فكرة قديمة حديثة في آن معاً، حيث إنها تظهر على الساحة الفكرية كلما وجدت الشروط المناسبة لوجودها، ثم تغيب كلما غاب المناخ الملائم لها.

وبما أن كل فكرة هي بنت عصرها، وربيبة زمانها، بمعنى أنها تكون نابعة من المشكلات والتحديات التي تواجه مجتمعاً ما في زمان ومكان معينين، فتكون الفكرة بهذا المعنى بمثابة استجابة لتحديات زمانها، وهي نابعة من صميم مشكلات عصرها.

(*) باحث سوري.

- العمل الفني: الفنان رشيد شما.

وهذا ينطبق على فكرة اليوتوبيات التي ظهرت على مسرح التاريخ في مختلف مراحله (القديم والوسيط والحديث)، وكان القاسم المشترك بينها جميعاً أنها تبدو بمثابة احتجاج ضدما في الواقع من نقص وعيوب من جهة، وتطلع إلى غد مشرق يقترب من الكمال في شتى مناحي الحياة من جهة أخرى.

أما ما يميز كل يوتوبيا عن الأخرى، فهو أنها تأتي كل واحدة منها مرتبطة بظروف زمانية ومكانية مختلفة عن نظيراتها، وهذا ما يجعلنا أمام يوتوبيات متباينة تعكس كل واحدة منها مدى التطور الفكري للمجتمع الذي نتجت بين ظهرانيه، ممثلة بشخص المفكر الذي أبدعها كما أنها تبرز لنا أيضاً المشكلات والأزمات التي يعانيها ذلك المجتمع.

إذاً لكل يوتوبيا ظروفها الخاصة والتي تجعلها شاهداً على عصرها وإن اشتركت جميعها بسمات مشتركة، تتجلى في نقد الواقع، وتسمو فوق الحاضر، وتحلم بمستقبل واعد وتنشد الكمال.

ولما كان الحلم هو الطموح الإنساني نحو تجاوز مشكلات وعقبات الواقع المعاش، والقيام بقفزة تجاوزية إلى المستقبل، دون المرور بتفاصيل وجزئيات الحلول العملية لأزمات اللحظة الراهنة. فإن ذلك هو ماحدا بمنظري اليوتوبيات لأن يطلقوا منظومة من الأحكام القيمية ويكفون أنفسهم عناء توصيف الواقع لأن ماينشدونه في يوتوبياتهم يتضمن في تضاعيفه ما يعانون منه في الحاضر، ولذلك تظهر لديهم أحكام الوجوب وتغيب عنهم أحكام الوجود.

وعندما نرى الكثير من المفكرين والحالمين، يتنبؤون باليوتوبيا لمجتمعاتهم، فذلك لأنهم يعوضون بالخيال ما يعجزون عن تحقيقه على أرض الواقع؛ وعلى الطرف النقيض، نرى أناساً «أكثر تشاؤماً» يتوقعون للعالم ديستوبيات (أو مدناً راذلة) في المقابل وعلى العكس من اليوتوبيات أو (المدن الفاضلة). ولكي نقترب أكثر من المنهجية في الطرح، يجدر بنا أن نقدم مثالاً حول اليوتوبيا في الفكر العربي؛ ولعل خير مثال نقدمه هو المدينة الفاضلة عند الفارابي. فمن هو الفارابي ؟ وما هي آراؤه في مدينته الفاضلة؟

أولاً : لمحة تاريخية عن حياة الفارابي:

ولد أبو نصر محمد بن طرخان بن أزلغ المعروف بالفارابي، نحو عام ٨٧٠ م / ٢٥٧ هـ، في بلدة وسيج قرب فاراب، وهي مدينة أترار الحالية الواقعة في إقليم خراسان التركي.

رحل إلى بغداد، وفيها تعلم العربية وقرأ المنطق، ثم انتقل إلى حران فقرأ أرسطو ثم عاد إلى بغداد وألف فيها معظم



كتبه، فقدم الكثير من الكتب، منها ما هو شخصي مبتكر ومنها شروحات وتعليقات على كتب فلاسفة اليونان، وعلى رأسهم أرسطو، ثم رحل إلى مصر والشام واتصل بسيف الدولة الحمداني، فأكرمه بعد أن تبين له علو مقامه العلمي وسعة أفقه المعرفي.

كان الفارابي حاد الذهن متوقد الذكاء، واسع الثقافة فقال فيه ابن سبعين: «وهذا الرجل أفهم فلاسفة الإسلام وأذكرهم للعلوم القديمة، وهو الفيلسوف فيها لاغير».

وعده ابن خلدون من أكابر الفلاسفة المسلمين وأشهرهم. وقد أحصى له بروكلمان ١٨٧ كتاباً تقريباً باللغة العربية توفي الفارابي سنة ٩٥٠ م / ٣٣٩ هـ وله من العمر ثمانون عاماً.

ثانياً: العلم السياسي لدى الفارابي:

يعرف الفارابي العلم السياسي « بأنه علم الأشياء التي بوساطتها يتوصل سكان المدن إلى السعادة بفضل المجتمع المدني»، ومن هذا التعريف، يتضح لنا بأن حياة الفرد تبدو مستحيلة خارج إطار المجتمع، وهذا أمر طبيعي، ما دام الإنسان هو كائن اجتماعي بالفطرة والفارابي بذلك يتفق مع رأي أرسطو، بأن الإنسان هو حيوان اجتماعي بالفطرة، ولذلك نرى الفارابي يوضح هذه الفكرة بكتابة (آراء أهل المدينة الفاضلة) فيقول:

« وكل واحد من الناس مفطور على أنه محتاج في قوامه ، وفي أن يبلغ أفضل كمالاته، إلى أشياء كثيرة لا يمكنه أن يقوم بها كلها وحده، بل يحتاج إلى قوم يقوم له كل واحد منهم بشيء مما يحتاج إليه»(١)

ويرى الفارابي أن العلم السياسي، يبحث في الأفعال الحميدة، التي يتمكن الإنسان من خلالها الوصول إلى الكمال.

ومن هذا يتضح لنا أن الفارابي لم يفصل بين علم الأخلاق وعلم السياسة، بل مزج بينهما لأنه اعتقد بأن الأخلاق والسياسة لا يمكن النظر إليهما إلا من خلال ممارستها ضمن الإطار الاجتماعي.

ثالثاً : مفهوم المدينة الفاضلة:

لما كان كل إنسان محتاجاً لبقائه واستمرار وجوده إلى مجموعة من الأفراد بعضها مع بعض، فتشكلت بذلك الجماعات البشرية وقد قسمها الفارابي إلى نوعين : الجماعة الكاملة والجماعة غير الكاملة وصنف كل جماعة على ثلاثة أصناف.

١ - الجماعات الكاملة وهي الجماعة العظمى والجماعة الوسطى والجماعه الصغرى

أ - الجماعة العظمى: وهي أكمل الجماعات ، لأنها تعبر عن اجتماع الجماعة في المعمورة.

ب - الجماعة الوسطى : وهي اجتماع أمة في جزء من المعمورة.

ج - الجماعة الصغرى وهي اجتماع أهل المدينة في جزء من مسكن الأمة.

٢ - الجماعات غير الكاملة وهي التالي:

أ - اجتماع أهل القرية

ب - اجتماع أهل المحلة

ج - الاجتماع في سكة أو في منزل.(٢)

ومن هذا التقسيم يتضح لنا أن مفهوم « المدينة، كما استخدمه الفارابي يختلف عن معناه عند أفلاطون في كتابه «الجمهورية» وعند أرسطو في كتابه «السياسة» إذ إن المدينة تعني عند الفيلسوفين اليونانيين مدينة واحدة ، كمدينة أثينا حيث كان سائداً» آنذاك دولة المدينة أما الفارابي فقد وسع هذا المفهوم ليصل إلى أقصى مداه من خلال الجماعة العظمى، التي تعبر عن اجتماع الجماعة في المعمورة.

إذاً الفارابي عندما يتحدث عن المدينة، يقصد بها الدولة بمجموع مدنها، حيث إنه أضفى على المدينة العناصر الأساسية المكونة للدولة. فخالف أفلاطون وأرسطو من حيث المضمون مع احتفاظه فقط بلفظ المدينة.

والآن بعد أن تعرفنا على المعنى العام للمدينة لدى الفارابي، يجدر بنا أن نتساءل عن معنى المدينة الفاضلة لديه.

لقد عرف الفارابي المدينة الفاضلة على النحو التالي: «إن المدينة الفاضلة، هي المدينة التي يقصد بالاجتماع فيها التعاون على الأشياء التي تنال بها السعادة الحقيقية»(٣)

وبما أن الغاية القصوى هي التعاون على نيل السعادة، فخير المدن هي المدينة التي يتعاون أهلها على بلوغ السعادة بالفكر والعمل. وينجم عن ذلك أن الأمة التي تتعاون مدنها كلها على نيل السعادة هي الأمة الفاضلة، والمعمورة التي تتعاون فيها الأمم جميعاً على بلوغ السعادة هي المعمورة الفاضلة.

وهنا يبرز السؤال التالي ما السعادة التي قصدها الفارابي؟ وكيف السبيل للوصول إليها؟

يعرف الفارابي السعادة بقوله: «السعادة هي غاية ما يتشوقها الإنسان، وأن كل من ينحو بسعيه نحوها فإنه ينحوها على أنها كمال»(٤)

ويرى الفارابي أن السعادة على ضربين: سعادة غير حقيقية وهي التي تتحقق بالمال والشهرة والجاه، وسعادة حقيقية، وهي التي قصدها الفارابي وهي معرفة الله؛ ويجب أن تكون هذه المعرفة نابعة عن تعقل تدبر وأن تترجم هذه المعرفة إلى أفعال ملموسة على أرض الواقع، وهذه السعادة بجانبها العملي تترجم من خلال القيام بالأفعال الأخلاقية الحميدة، والابتعاد عن الأخلاق الرذيلة المذمومة.

وهذه الأخلاق الحميدة، يجب أن تصدر عن إرادة طيبة ونية حسنة، وأن تصبح ملكة لدى فاعليها يمارسونها في كل وقت، وهذا يقتضي المران عليها عبر مزاولتها بشكل متكرر. والميزان الذي نزن به الأخلاق حسب رأي الفارابي، هو «الوسط الأخلاقي» فالفضيلة.. هي وسط بين طرفين، كلاهما مر ذول فمثلاً الشجاعة، هي فضيلة بين التهور والجبن أي بين صفتين كلاهما مذمومة والكرم فضيلة بين البخل والإسراف، وهذا الوسط الأخلاقي هو ما تبناه من قبل أرسطو في كتابه «الأخلاق إلى نيقوماخوس».

والفارابي قد استلهم أيضاً من أفلاطون فكرة تشبيه المدينة بالبدن التام الصحيح. وكما أن في البدن الصحيح أعضاء يخدم بعضها بعضاً، وعضواً واحداً رئيسياً هو القلب كذلك في المدينة الفاضلة أشخاص يخدم بعضهم بعضاً وفيها إنسان هو الرئيس. والفرق بين أعضاء البدن وأعضاء المدينة هو أن تعاون الأعضاء في

البدن طبيعي، وتعاون المدينة إرادي.» لقد أدرك الفارابي بوضوح الفرق بين وظائف الحياة ووظائف الاجتماع من حيث تعاونها واختلافها، إذ إن أعضاء المدينة يشعرون ويفكرون ويفعلون، أما خلايا الجسد وأعضاؤه فهي لا تفكر ولا تريد، بل تفعل بقوة طبيعية»(٥)

« إن جوهر مفهوم (المدينة الفاضلة) في فكر الفارابي يشير إلى نتاج عقلاني أو مطابق للعقل، يستطيع الفيلسوف الفرد أن يجد لنفسه ملجأ فيه. لقد قصد الفارابي من وراء هذه الفكرة إلى أن يبتكر مكاناً ملبياً لمتقضيات العقل والعقلانية حتى يكون بإمكان الفيلسوف أن يظفر لنفسه فيه بنوع من الشرعية، وربما فاز فيه أيضاً ببعض الاحترام في مقابل ما كان يلقاه من إنكار وعنت، وعدم اعتراف من قبل الهيئة الاجتماعية التي يحيا في كنفها.

وهكذا فإن الفارابي، قد حاول أن يشيد بيتاً أو قل قصراً يأوي إليه الفيلسوف هرباً من عزلته الاجتماعية، فتصور المدينة الفاضلة مجتمعاً هرمياً تام التكوين. وقد وضع الفيلسوف على قمة الهرم باعتباره سيد المدينة وحاكمها ... وهكذا يتحول الفيلسوف وبضربة واحدة من باحث عن ملجأ إلى رئيس للمدينة الفاضلة»(٦)

إن (اليوتوبيات) أو المدن الفاضلة، مفاهيم تظهر على سطح الواقع الفكري، كلما ازداد ضغط الواقع وأضحى التغيير صعباً، وقد وجدت مدن وجمهوريات فاضلة على امتداد التاريخ القديم والوسيط والحديث. حيث لجأ مفكرون إلى إبداع مدن فاضلة ومجتمعات طوباوية علهم يجدون فيها لأنفسهم ولأمثالهم ملجأ أو متنفساً من ضغط الواقع الاجتماعي المعاش، وهذا باعتقادي ما حدا بالفارابي للبحث عن مأوى يحتضنه في مجتمع لم يعترف بالفلسفة ولا بالفلاسفة.

بل إن الفارابي قد جنح بفكره إلى أبعد من هذا حينما نصب الفيلسوف رئيساً للمدينة الفاضلة وجعل من الفلسفة منهاج عمل تسير على إيقاعه سياسة المدينة الفاضلة، وهذا بالضبط ما دعا إليه أفلاطون في جمهوريته، حيث إنه رأى ضرورة التوحيد بين شخصي الفيلسوف والحاكم؛ فإما أن يتفلسف الحاكم أو يحكم الفيلسوف.

رابعاً : رئيس المدينة الفاضلة:

ونظراً للدور الكبير الذي يجب أن يضطلع به رئيس المدينة الفاضلة، حسب رأي الفارابي، حيث أنه أنزله من المدينة الفاضلة منزلة القلب من الجسد فكان لابد أن تتوافر في شخصيته مسألتان أساسيتان هما:

١ - أن يكون بالفطرة والطبع معداً للرئاسة

٢ – أن يكون بالملكة والهيئة الإرادية معداً لها.

وقد تأثر الفارابي بأفلاطون في وصف رئيس المدينة الفاضلة، فقال «إن الرئيس الحقيقي هو رئيس الأمة الفاضلة.. وليس في وسع كل إنسان أن يكون رئيساً،لأن للرئاسة صفات لا وجود لها في كل شخص»(٧)

هذا هو الرئيس للمدينة الفاضلة، ولكنه ينبغي أن يكون فضلاً عما تقدم متصفاً باثنتي عشرة خصلة قد فطر عليها وهي:

١ – أن يكون تام الأعضاء.

٢– أن يكون بالطبع جيد الفهم والتصور لكل ما يقال له فيلقاه بفهمه على ما يقصده القائل وعلى حسب الأمر في نفسه.

٣ – أن يكون جيد الحفظ لما يراه، ولما يسمعه ولما يدركه.

٤ – أن يكون جيد الفطنة، ذكياً، إذا رأى الشيء بأدنى دليل فطن له على الجهة التي دل عليها الدليل.

٥ – أن يكون حسن العبارة، يؤاتيه لسانه على إبانة كل ما يضمره، إبانة تامة.

٦ – أن يكون محباً للتعليم والاستفادة، منقاداً لها، سهل القبول، لا يؤلمه تعب التعليم ولا يؤذيه الكد الذي ينال منه.

٧ – أن يكون غير شره على المأكول والمشروب والمنكوح، متجنباً بالطبع اللعب، مبغضاً للذات الكائنة عن هذه.

٨ – أن يكون محباً للصدق وأهله، مبغضاً للكذب وأهله.

٩ – أن يكون كبير النفس، محباً للكرامة، تكبر نفسه بالطبع عن كل ما يشين من الأمور.

١٠ – أن يحتقر الدرهم والدينار وسائر أعراض الدنيا.

١١ – أن يكون بالطبع محباً للعدل وأهله، مبغضاً للجور والظلم وأهلهما، عدلاً غير صعب القياد، ولا جموحاً ولا لجوجاً إذا دعي إلى العدل.

١٢ – أن يكون قوي العزيمة جسوراً غير خائف ولا ضعيف النفس(٨)

إن المتصفح لهذه الصفات، يجد أنه من الصعوبة بمكان أن توجد في شخص واحد، إذ إنها شخصية نادرة، قلّ أن يجود الزمان بمثلها والفارابي يعترف بصعوبة تحقيق كل هذه الصفات في شخص واحد ولكنها إن وجدت فهي الشخصية المناسبة لرئاسة المدينة الفاضلة وإن لم توجد فإنه يرأس المدينة الفاضلة شخص آخر لكن مع وجود ست خصال يجب أن تتوافر فيه وهي:

١ – أن يكون حكيماً.

٢ – أن يكون عالماً حافظاً للشرائع والسنن والسير التي دبرها الأولون للمدينة محتذياً بأفعاله كلها حذو تلك بتمامها.

٣ – أن يكون له جودة استنباط فيما لم يؤثر عن السلف فيه تشريع، فيستنبط محتذياً حذو الأئمة الأولين.

٤ – أن يكون له جودة رؤية وقوة استنباط لما سبيله، أن يعرف من الأمور والحوادث الطارئة، ويكون متحرياً فيما يستنبطه من ذلك صلاح حال المدينة.

٥ – أن يكون له جودة إرشاد بالقول إلى شرائع الأولين، وإلى ما استنبط بعدهم مما احتذى فيه حذوهم.

٦ – أن يكون له جودة ثبات ببدنه في مباشرة أعمال الحرب.

وإذا لم يوجد إنسان يمتلك هذه الصفات، ولكن وجد اثنان، أحدهما حكيم والثاني، فيه الشروط الباقية، كانا، هما، رئيسين في هذه المدينة .(٩)

وإذا تفرقت هذه الخصال في جماعة من ستة أشخاص، كل خصلة في واحد منهم كانوا، هم، الرؤساء، على شرط أن توجد الحكمة في أحدهم. أما إن تعذر وجود من يتحلى بالحكمة، بقيت المدينة الفاضلة بلا ملك، وكان الرئيس القائم بأمر هذه المدينة ليس بملك، وستتعرض المدينة للهلاك.

ومن الواضح تركيز الفارابي على الحكمة «أي الفلسفة»، وعلى إعطاء دور كبير للعقل الذي هو أداة الحكمة، وهذا يؤيد ما ذهبنا إليه من محاولة الفارابي لإعلاء شأن الفلسفة والفلاسفة.

وكما أن رب البيت هو سيد بيته، ومربي عائلته، فكذلك الملك هو سيد أمته ومسؤول عن تهذيبها وتثقيفها، إما عنوة وإما عن طرق الإقناع، وذلك بحسب مقتضيات الأمور.

وهكذا نرى كيف أن الفارابي قد أعطى لشخصية الرئيس الدور الأعظم في وجود المدينة الفاضلة واستمرارها، بطريقة نخبوية توضح لنا رأيه من حيث أن صناع المدن الفاضلة هم الصفوة المبدعة أو نخبة مع تقليص دور الجماهير العريضة وحصره في إطاعة وتقليد رأس الهرم في المدينة.

خامساً: المدن المضادة للمدينة الفاضلة:

لعل توضيح صفات المدن المضادة للمدينة الفاضلة يزيد من فهمنا أكثر لمفهوم المدينة الفاضلة وبضده تتبين الأشياء، حيث إن الفارابي قد قسم المدن إلى مدن فاضلة أو مضادة للفاضلة بناء على تقسيم أخلاقي من خلال ممارسات أفراد المدن للأخلاق في ضوء فهمهم لمعنى السعادة. والمدن المضادة للمدينة الفاضلة برأي الفارابي تقسم إلى أربعة أنواع هي:

١ - المدينة الجاهلة: وهي المدينة التي لم يعرف أهلها السعادة الحقيقية، ولا خطرت ببالهم. إن أرشدوا إليها لم يقيموها، وإن ذكرت لهم لم يعتقدوها، وقد

اعتبروا أن غاية الحياة في سلامة البدن، واليسار، والتمتع باللذات، والانقياد إلى الشهوات، ونيل المجد والعظمة.

وإذا أضاع أحد أفرادها شيئاً من ماله، أو أصيب بآفة في بدنه، أو لم يتمتع بلذاته حسب ذلك شقاء، وعده فساداً، وتتشعب المدينة الجاهلة بدورها إلى عدة أقسام منها:

أ - المدينة الضرورية: وهي المدينة التي يقتصر أهلها على الضروري من المأكول والمشروب والملبوس ولا يفكرون إلا في التعاون على نيل ذلك.

ب - مدينة البدالة: وهي المدينة التي قصد أهلها أن يتعاونوا على بلوغ اليسار والثروة، لا على أن ينتفعوا بذلك، ولكن أن يكون اليسار هو الغاية في الحياة.

ج - مدينة الكرامة: وهي التي قصد أهلها أن يتعاونوا على أن يكونوا مكرمين ممدوحين، مذكورين مشهورين بين الأمم، ممجدين معظمين بالقول والفعل، ذوي فخامة وبهاء.

د - مدينة الخسة والشقوة: وهي التي قصد أهلها التمتع باللذة من المحسوس والتخيل وإيثار الهزل واللعب.

هـ - مدينة التغلب: وهي المدينة التي قصد أهلها أن يكونوا القاهرين لغيرهم، ويكون هدفهم اللذة التي تنالهم من الغلبة فقط.

و - المدينة الجماعية: وهي المدينة التي قصد أهلها أن يكونوا أحراراً يعمل كل منهم ما يشاء فيتبع هواه، ولا يمنع نفسه من شيء أصلاً، وهي شبيهة بالفوضوية بالمعنى المعاصر للكلمة.

٢ - المدينة الفاسقة: وهي المدينة التي يعلم أهلها ما يعلمه أهل المدينة الفاضلة من أسباب السعادة، ويعرفون الله، ويعتقدون ذلك كله، ولكن تكون أفعالهم أفعال المدن الجاهلة، فهم يقولون بما يقوله أهل المدن الفاضلة، ولكن من غير أن يعملوا به.

٣ - المدينة المبدلة: وهي المدينة التي كانت آراء أهلها وأفعالهم، في القديم آراء المدينة الفاضلة وأفعالها. غير أنها تبدلت فدخلت فيها آراء فاسدة فاستحالت إلى أفعال فاسدة.

٤ - المدينة الضالة: وهي المدينة التي كانت تقر بالسعادة بعد هذه الحياة الدنيا، ولكنها كفرت بذلك واعتقدت في الله آراء فاسدة.(١٠)

وملوك هذه المدن، شبيهون بمدنهم، فكل واحد منهم، يقود مدينته على ضوء معرفته لمعنى السعادة وامتثاله لمعرفته، وإن كان بعضهم يعرف معنى السعادة الحقيقية ولا يقوم بالعمل بمقتضى هذه المعرفة.

سادساً: مقارنة بين جمهورية أفلاطون ومدينة الفارابي:

وبالمقارنة بين جمهورية أفلاطون والمدينة الفاضلة لدى الفارابي، نرى

تشابهاً كبيراً بينهما في الإطار العام إذ علق الفارابي على رئيس المدينة الفاضلة كل الأهمية كما علق أفلاطون أهمية على رئيس جمهوريته، واشترط فيه شروطاً مشابهة للشروط التي قال بها أفلاطون من قبل، ولكن مع ذلك نلاحظ بعض الفروق بينهما ؛ فأفلاطون اشترط ، مثلاً، في رئيس الجمهورية أن يكون فيلسوفاً ، أما الفارابي فإنه اشترط في رئيس مدينته الفاضلة أن يكون نبياً وفيلسوفاً، ليجمع ما بين النبوة والفلسفة في شخص رئيس مدينته الفاضلة بقصد التوفيق بين الحكمة والشريعة.

« ومن أوجه الخلاف بين جمهورية أفلاطون ومدينة الفارابي الفاضلة، أن أفلاطون ينادي بشيوعية النساء والأولاد والثروة فيقول: « إن طبقة الحكام لا تملك عقاراً خاصاً، ولا يكون للحكام نساء ، لأنهم يجب أن يتحرروا من الأنانية ، ويجب أن تكون النساء بلا استثناء أزواجاً مشاعاً فلا يعرف والد ولده». وعلى العكس هم أبناء الجميع. أما الفارابي فيتجاهل هذه الآراء لتناقضها مع تعاليم الإسلام.

والفرق بين دولة الفارابي ودولة أفلاطون ، أن أفلاطون قد اشترط أن تكون السياسة خاضعة للفلسفة، وأن يكون الحاكم شخصاً واحداً من الفلاسفة ، أما الفارابي ، فيقول بمجلس رئاسة عند تعذر وجود شخص واحد حائز على جميع الشروط المطلوبة من حكمة وغيرها.

وأخيراً فإن الفرق بين جمهورية أفلاطون ومدينة الفارابي ، هو أن الأولى جمهورية محلية مقتصرة على اليونان ، ولا يدخلها غير المواطنين اليونانيين ، أما الثانية فهي مدينة تتسع لتشمل كل الأمم وكل الدول، بحيث تلتف المعمورة حول ملك واحد ».(١١)

ومن خلال هذه المقارنة ، يمكننا أن نبرهن على صحة ما ذهبنا إليه من أن اليوتوبيات تتشابه في إطارها العام، وتختلف في خصوصياتها إذ إن المدينة التي نادى بها الفارابي تدل على خيال أوسع وطموح أعمق من تلك المدينة التي نادى بها الفيلسوف اليوناني.

كما أن الفارابي بين مشكلات عصره والتي يمكننا أن نوجزها في مشكلتين رئيستين هما:

الأولى : حالة الفرقة التي كانت تعاني منها الأمة العربية الإسلامية.

والثانية : هي حالة العداء التي كانت توجه ضد الفلسفة والفلاسفة.

الخاتمة:

إن القارئ لآراء الفارابي في السياسة وخصوصاً في مدينته الفاضلة ، سيجد أنه حاكى جمهورية أفلاطون وتأثر بها، كما أنه تأثر بآراء أرسطو في الأخلاق، وقد مزج ما بين السياسة والأخلاق دون أن يقيم أي فوارق واضحة بين العلمين. ومع ذلك يبقى الفارابي محتفظاً بأصالته وجدته

كفيلسوف أنتج مذهباً « فلسفياً متكاملاً، كما أنه صاغ نظرية جديدة في السياسة تتصف بالطرافة والابتكار سعى من خلالها لتوفيق ما بين الفلسفة اليونانية والشريعة الإسلامية ؛ وهذه الإشكالية إشكالية التوفيق بين العقل والنقل أو بين الفلسفة والدين واجهت الكندي بوصفه أول فيلسوف عربي مسلم، وانتقلت إلى الفارابي ثم ابن سينا وكل فلاسفة المشرق العربي، ثم انتقلت لتواجه فلاسفة المغرب العربي كابن باجة وابن طفيل وابن رشد . فلقد واجه المفكرون العرب الإسلاميون ، منذ بواكيرهم ؛ إشكالية التوفيق بين الدين والفلسفة ، حيث أنهم سعوا إلى شرعنة الفلسفة وفلسفة الشريعة، وما زالوا يواجهون هذه الإشكالية حتى الآن.

وأخيراً يقول : كارل مانهايم: إن اختفاء اليوتوبيا سيؤدي إلى حالة من الثبات والجمود ، لا يصبح فيها الإنسان نفسه أكثر من شيء. عندما سنواجه أعظم التناقضات التي يمكن أن نتخيلها .. بعد تطور طويل ، معذب ، لكنه بطولي ، وعندما يبلغ الوعي أعلى مراحله ، وحين يتوقف التاريخ عن أن يصبح قدراً أعمى ، ويصبح - أكثر فأكثر من إبداع الإنسان ، فإن التخلي عن اليوتوبيا يعني أن الإنسان سيفقد إرادته في تشكيل التاريخ ، ومن ثم قدرته على فهمه».(١٢)

بقي أن نقول : إن اليوتوبيا التي دعا إليها الفارابي لم يكن يقصد من ورائها سلوكاً فردياً يخاصم من خلاله الواقع ويقطع صلاته مع الحاضر، وهي أيضاً ليست حلماً باللاممكن لتحقيق الممكن، وإنما هي مشروع سياسي رصين أخذ طابع الحلم، بسبب غياب عناصر تحققه.

أهم المصادر والمراجع

١ - أبو النصر الفارابي ، آراء أهل المدينة الفاضلة، تحقيق ألبير نصري نادر ط١ ، بيروت ، ١٩٥٩ ، ص ٩٦.

٢ - المصدر السابق ص ٩٦

٣ - أبو نصر الفارابي ، السياسات المدنية ، مطبعة دار المعارف العثمانية ، حيدر آباد الدكن، ١٩٢٦ ، ص ٤٠.

٤ - أبو النصر الفارابي ، التنبيه على سبيل السعادة ، حققه وقدم له وعلق عليه د : جعفر آل ياسين ، دار المناهل ، الطبعة الأولى ، لبنان ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص ٤٧ .

٥ - غسان فنيانس ، الفلسفة العربية ، مطبعة دار الكتاب ، دمشق ، ١٩٩٠، ص ٢٠٦ .

٦ - يوسف سلامة، مجلة التراث العربي ، عنوان المقال دراسة لمفهوم المتوحد عند ابن باجة ، العد ٦٩ ، تشرين الأول ، ١٩٩٧ ، ص ٦٤.

٧ - أبو نصر الفارابي ، آراء أهل المدينة الفاضلة ، المصدر السابق ، ص ٨٤.

٨ - المصدر السابق ، ص ٨٤.

٩ - المصدر السابق ، ص ٨٥.

١٠ - المصدر السابق ، ص ٨٦ - ٨٧.

١١ - غسان فنيانس ، الفلسفة العربية، مطبعة دار الكتاب ، دمشق ، ١٩٩٠ ، ص٢١٥

١٢ - راسل جاكوبي ، نهاية اليوتوبيا السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة ، ترجمة فاروق عبد القادر ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد ٢٦٩ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، ٢٠٠١ - ص ١٤٨.

أورخان ميسّر الناقد والمفكر ١٩١٤ - ١٩٦٥

عيسى فتوح(*)

أورخان ميسّر أديب ومفكر ومترجم وناقد أدبي وشاعر. ولد في السابع من أيار عام ١٩١٤ في استنبول بتركيا من أبوين حلبيين سوريين، وظل فيها حتى عام ١٩٢٨، حيث عاد مع أهله إلى حلب التي نزح إليها أجداده قديماً من مكة المكرمة.

تلقى دراسته الابتدائية في حلب، والإعدادية والثانوية في «الجامعة الوطنية» في «عالية» بلبنان وكان من أساتذته فيها الأديب والناقد الكبير مارون عبود (١٨٨٦ - ١٩٦٢) الذي تأثر به إلى حد بعيد، وربى عنده ملكة النقد، وبعد نيله البكالوريا اللبنانية، انتقل إلى الجامعة الأميركية في بيروت لدراسة الطب، لكنه هجره، وآثر دراسة الأدب والفيزياء.

(*) أديب وناقد سوري.

(*) العمل الفني: الفنان علي الكفري.

حين نال شهادة البكالوريوس في العلوم، التحق بجامعة شيكاغو بالولايات المتحدة الأميركية، ونال منها شهادة الماجستير بأطروحة تناول فيها دراسة « الانسان تحت تأثير غدده اللاقونية وسلوكه الفردي»، ثم عاد إلى حلب ليشرف بعد وفاة ابيه على أملاكه ، ويسهم في الحركات الوطنية إبّان الانتداب الفرنسي على سورية، فكان - كما يُقال - يشتري السلاح من ماله الخاص، ثم تحمله زوجته فكرية الطرابيشي ، بعد أن تتدثر بعباءة فضفاضة، وتوصله بنفسها إلى الثوار. ونظراً لإتقانه أربع لغات هي العربية والإنكليزية والفرنسية والتركية، فقد عُين مديراً للعلاقات العامة في وزارة الإعلام السورية . وظل في هذا المنصب حتى وفاته في السابع والعشرين من أيار عام ١٩٦٥ .

بدأ أورخان ميسّر الكتابة عام ١٩٢٩ عندما كان طالباً في الجامعة الوطنية بتشجيع من أساتذه مارون عبود، وقد تأثر في كتاباته بشعراء المهجر الشمالي، وبعض الشعراء الإنكليز مثل ت . س . إليوت (١٨٨٨ - ١٩٦٥) وروبرت بروك، كما تأثر ببعض المفكرين العرب كالدكتور يعقوب صروف (١٨٥٢ - ١٩٢٧) وفؤاد صروف (١٩٠٠ - ١٩٨٥) وسلامة موسى (١٨٨٧ - ١٩٥٨) واسماعيل مظهر (١٨٩١ - ١٩٢٧) والمفكرين الغربيين كداروين (١٨٠٩ - ١٨٨٢) وفرويد (١٨٥٦ - ١٩٣٩) وغيرهم.

آثاره الأدبية

١ - سريال (شعر) بالاشتراك مع الدكتور علي الناصر ١٩٤٧ ، اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٧٩ .

٢ - موسيقى الجاز (ترجمة) دار اليقظة العربية - دمشق.

٣ - الرقص في أميركا (ترجمة) دار اليقظة العربية - دمشق.

٤ - التنمية القومية لديفيد كوشمان كويل (ترجمة) دار اليقظة العربية - دمشق.

٥ - الإنسان تحت تأثير غدده - أطروحة الماجستير بالإنكليزية - شيكاغو

٦ - مع قوافل الفكر(تأليف) اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٧٤ .

❖ ❖ ❖

كان أورخان ميسّر مثقفاً ثقافة عربية وغربية عالية، فقد زار عدداً من بلدان العالم، وأتقن عدة لغات أجنبية كانت نافذته الواسعة التي أطل منها على الآداب الغربية، فقد نشر عدداً من المقالات باللغة الإنكليزية في « المجلة الشهرية للبحوث العلمية» التي كانت تصدر في بوسطن بالولايات المتحدة الأميركية كما دعته جامعتها عام ١٩٣٦ لتدريس الأدب العربي فيها .

كان يُعنى في أسلوبه بالشكل والمضمون



على حد سواء، أو يقترن شكله بمضمونه في سهولة وإيجاز، مع الدنو من الأسلوب العلمي المفعم بالأفكار والابتعاد عن الأسلوب الأدبي المتخم بالأخيلة والتشابيه والاستعارات التي لاتجدي نفعاً، ولا طائل منها.. إنه أديب مفكر وعى البلاغة التي تُعنى بالإيجاز، وصاغ آراءه على أسس فكرية مركزة دون الاحتفال بتنميقها، منتهجاً أسلوب سلامة موسى.. وكان يحرص أشد الحرص على أن تكون له آراؤه الخاصة في الأدب والنقد، كحرصه على أن يكون أسلوبه الخاص، وكان لثقافته التي بناها على اطلاعه الواسع على ثقافات الأمم، وثقافة العربية - أثرهما البارز في تكوين شخصيته.

لقد اعترف لصديقه الأديب سعد صائب (١٩١٤ - ٢٠٠٠) في الحديث الخاص الذي جرى بينهما، وهو على فراش المرض، بأن أسلوبه في النقد يقوم على مرتكزين: أولهما الموضوعية المطلقة وثانيهما الاستنتاج الرياضي في حدود التجريدية المعروفة في الرياضيات.

كان أورخان ميسر ذا نشاط جم على الساحة الفكرية، وكانت داره ملتقى الأدباء والأصدقاء والفنانين والمبدعين، فقد تجمع حوله عدد من النقاد والشعراء والمفكرين، منهم تلميذه أدونيس (علي أحمد سعيد)، والأديب سعد صائب والشاعر كمال فوزي الشرابي، وإلفة الإدلبي التي وصفت بيته بقولها: « كانت دار أورخان ميسّر على

استعداد لاستقبال الضيوف في كل يوم منذ الساعة الخامسة مساء، وكان أكثر أدباء دمشق وأديباته الذين بدأ نتاجهم في الخمسينات من القرن العشرين، لابد لهم أن يقصدوا هذه الدار التي كانت بمنزلة مركز ثقافي ، ليعرضوا نتاجهم عليه، لأنهم وجدوا فيه الناقد الحصين الذي يُطمأن إلى نقده، لعمق ثقافته ، وسعة اطلاعه، ورهافة حسه، وإخلاص نصحه، وأذكركم كان أورخان عنيفاً مع هؤلاء الشباب في نقده لهم. كان يريد أن يقوّمهم أحسن تقويم ، حباً في الأدب ووفاء له، لكن نقده على الرغم من عنفه، كان دائماً مغلفاً بكياسة ولباقة ، فلا يجرح المنقود أمام الحاضرين، بل يجعله يؤمن عن رضا بأن هذا هو النقد المجرد الذي يهدف إلى التقويم لا التجريح، وكثيراً ما كان يشرك الحاضرين بالمناقشة..».

لو كتب أورخان ميسّر كل ما كان يقوله في ندواته العامرة ، لترك لنا آثاراً كثيرة في الأدب والفكر والفن والنقد ، تمتاز بمهارة التعبير، وصدق اللهجة ، لكنه مع الأسف لم يكن يسجل هذه الندوات، كما أن مقالاته التي نشرها في الصحف والمجلات العربية والأجنبية لم تجمع أيضاً ، ولذلك قال الأستاذ سعد صائب: «من حق أورخان ميسّر علينا أن نجمع شتات مقالاته ، وننشرها على الملأ، لندل على وفائنا له، وإعجابنا بالدور الذي أداه للحركة الأدبية في سورية، فشفّ عن إمكانات دعمت أدبنا وفكرنا المعاصرين، وبعثتهما على النماء والتجديد، أو ليست التجربة والتعبير عنها بصدق صورة من صور الحياة؟».

وقال في الكلمة التي ألقاها في المركز الثقافي العربي بحلب يوم الخميس ٣٠ / ٥ / ١٩٦٨ بمناسبة مرور ثلاثة أعوام على وفاته : « أجل .. لن يغيب أورخان ميسّر الذي كان بيننا طاهر القلب، سري الخلق، حر الضمير، حر التفكير، لأن روحه ستظل تتفتح مع كل برعم خير ، وستبقى محتضنة كل صراع ينشر المجد والبطولة ، وستدوم تنبض في كل زند يبني الحياة ، وفي كل فكر يسموبها . وإذا بُحّ صوتك في تراتيلك التي رددتها في أروقة معبدك الأصم، وابتلع ضباب البخور هذه البحّة ، فإن همساً ناعماً من ندائك المغلف بالنشوة والحسرة والتوق ، سيمضي أبداً يضم كل صدى متذنة ، ويعانق كل اهتزاز ناقوس..».

* * *

أذكر أنني حضرت إحدى ندواته التي كان يقيمها في منزله، فأدهشني تفكيره العميق، وثقافته الواسعة، وإحاطته العجيبة بمختلف تيارات الأدب والفكر والفن شرقاً وغرباً ، ومشكلات الثقافة، وقضايا السياسة التي كان يعالجها كلها بجرأة

وصراحة ، وكثيراً ما كانت هذه الندوات تستمر حتى ساعة متأخرة من الليل .. كما أدهشني أيضاً إكثاره من التدخين ، فقد كانت السيكارة لا تفارق شفتيه يمتصها بشراهة، ومن يدري فلعلها كانت أحد الأسباب في إصابته بالمرض الخبيث الذي عانى منه الأمرين، وتحمل آلامه بصبر ما بعده صبر، حتى صرعه في نهاية المطاف ، وهو لم يتجاوز الحادية والخمسين من العمر.

كان رغم الداء الوبيل الذي فتك بجسمه الصُّلب، يتحدث إلى زواره وعواده ،وكأنه السليم المعافى يتحدث عن مرض إنسان آخر، وكان يفلسف آلامه المبرحة، فإذا اشتدت عليه إلى حد لا يطاق، وفشلت المسكنات كلها في تهدئتها ،راح يغني ولا يصرخ ، كأنه يتحدى الموت، ويريد أن يقهر المرض بلا مبالاة!..

وكما كان صبوراً وشجاعاً على تحمل المرض ، كان جريئاً في كتاباته وتصرفاته، لا يهاب أحداً، وتروي الأديبة السيدة إلفة الأدلبي نقلاً عن زوجته السيدة فكرية الطرابيشي هذه القصة ، وهي أنه عندما تزوجها في أواسط الثلاثينات، وكان حجاب المرأة على أشده في جميع الأوساط ، سألها وهما في شهر العسل: هل أنت مقتنعة بالحجاب؟ فأجابته : لا والله لست مقتنعة به أبداً، فقا لها: لماذا تضعينه على وجهك إذاً؟ قالت : أضعه على وجهي مراعاة لأهلي المتزمتين ، وللمجتمع الذي نعيش فيه. قال لها: أهذه شجاعة ومنطق ؟ إذا لم نبدأ نحن المثقفين الخطوة الأولى ، فمن يبدؤها إذاً؟

ثم جاء بحجبها كلها فأحرقها، ومنذ ذلك خرجت سافرة متحدية أهلها ومجتمعها بتحريض من زوجها ، مما أثار غضب أبيها، فظل سنة كاملة لا يكلمها ولا يزورها، إلى أن استطاع أورخان أن يقنعه برأيه ويطيّب خاطره.

شعره

قلنا إن أورخان ميسّر بدأ حياته الأدبية شاعراً ، وقد أصدر ديواناً واحداً عام ١٩٤٧ هو « سريال» بالاشتراك مع الشاعر الدكتور علي الناصر (١٨٩٦ - ١٩٧٠) وربما بتشجيع منه، لأنه كان قبله يمارس نظم هذا النوع من الشعر الصعب العصي على الفهم الذي لم فترة من الزمن عندنا، ثم انطفأ واختفى من الساحة الشعرية ، ويبدو أن أورخان تأثر بهذا اللون من الشعر برافدين كبيرين - كما يؤكد الأستاذ الدكتور خليل الموسى - هما : الكتابات الجبرانية المفتوحة من جهة، والاطلاع على الثقافة العالمية ، وخاصة الشعر السريالي منها ، من جهة أخرى ، ولذلك كان أورخان من المؤسسين لقصيدة النثر في سورية والعالم العربي، ثم إنه من الشعراء العرب

القليلين الذين فهموا السريالية على حقيقتها وأخلصوا لها، فأورخان في ديوانه «سريال وقصائد أخرى» سريالي بحق، وتتبدئ سرياليته في الانفتاح على عالم الداخل..».

ويضيف الدكتور الموسى بأن «الأسلوب الجبراني يتجلى عنده ممتزجاً بأساليب السرياليين في مناخ سريالي صاف مفتوح على عالم اللاشعور، ضمن تكثيف مركز من الصور المتعانقة والمتشظية في آن معاً كما في هذا المقطع».

ارقصي أيتها الشعلة،

وليصبح فضاؤك بالأخيلة المرتعشة

إن الزمان، اللحظة في غفوة

ارقصي .. ارقصي

ارقصي قبل أن تهزأ يقظة الزمان

من حلمك الهزيل..

المصادر

١ - سعد صائب - دراسات أدبية في المجالين الابداعي والنقدي - مكتبة أطلس - دمشق ١٩٧٥

٢ - الدكتور خليل الموسى - مجلة المعرفة - العدد (٥٠٨) كانون الثاني ٢٠٠٦.

٣ - إلفة الإدلبي. وداع الأحبة (رثاءات) مطبعة العجلوني - دمشق ١٩٩٢.

❖ ❖ ❖

الخبرة الجمالية من منظور علم النفس الحديث والتحليل الفينومنولوجي

محمد أسامة العبد(*)

لاشك أن تاريخ الفن والأدب والثقافة، عنصر جوهري في التحليل البنائي لروح العصر، يضفي على روح العصر العنصر السوسيولوجي والأيديولوجي ليشكل مايسمى الخلفية الثقافية التي تعبر عن مراحل بناء المجتمعات من عصور متواترة لمراحل تطور الخبرات الفنية والجمالية، وقد ابرز لنا التاريخ الحضاري البشري تطورات انساقه الثقافية الاجتماعية التي عبر عنها جان كلود باسيرو («بسوسيولوجية العقول، وذلك من طريق التركيز على معطيات الأيكولوجية(١) والأنثروبولوجيا الثقافية(٢)).

(*) أديب سوري.

- العمل الفني : الفنان علي الكفري .

لكن إذا ما وصف الإنسان بأنه كائن اجتماعي، فإنه يشكل بطبيعة خياله وآماله وأوهامه فنًا متميزًا وكما أشار الإصحاح الرابع من إنجيل متى (فليس بالخبز وحده يحيا الإنسان).

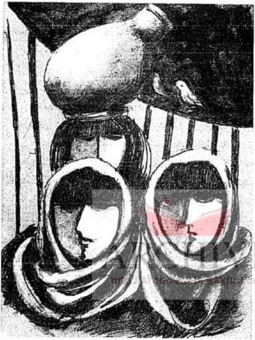
فالإنسان له عوالم التجربة والخبرة والمتعة الحسية، حيث نجد عالمًا ميتافيزيقيًا يخاطب الوجدان بلغة متعالية تجعله يحلق بناظي المطلق ويشطح في دنيا الخيال وهي لغة تتعدى التجربة وتتحدى الخبرة وتتعالى على المادة والحس، فالخبرة الجمالية حين تطرق عالمًا مثاليًا يناجي القلب والروح والمشاعر بألحان تتسامى فوق اللذة الحسية وكلها جوانب فوقية وجمالية لا يشيعها سوى عالم الفن والأدب والجمال، طبقًا لخصوبة فحوى التواتر الزمني التاريخي ودوام حركته ومسارها.

والفن كأي كائن حي ينمو ويعيش ويزدهر، ويشكل القدرة على توليد الجمال أو المهارة في استحداث متعة جمالية، والفن يقع بين معنيين: معنى عام يحقق فيه الفرد مجموعة من العمليات الشعورية الفعالة التي تلعب دورًا هامًا في حياة العقل وتعدّل البيئة وتكيفها وتصوغها وتشكلها حتى تتمكن من تحقيق أغراضها، ومعنى آخر كما أشار إليه الدكتور زكريا إبراهيم هو مجرد استجابة للحاجات إلى المتعة أو اللذة دون أن يكون للحقيقة أي مدخل فيها إلا أن تكون عاملاً مساعدًا قد يؤدي إلى تحقيق هذه الغاية، والفن مرهون بنموه وتطوره بخبرات اجتماعية وجمعية، والفن له سمات ترتبط بأصول تاريخية وثقافية ومصادر حضارية، فالفن أنماط ولكل فن طابعه وفلسفته.

وهنا أحاول أن أعرض رأيًا في الخبرة الجمالية من منظور طبيعة النشاط الإنساني وتطور وبما نتوافق في الوقت ذاته مع النظريات الجمالية في الفلسفة وبناء على ذلك سوف أبدأ من تفسير علم النفس الحديث للخبرة **العادية** - ثم أوضح بعد ذلك مكان الخبرة الجمالية.

من حيث النظريات الفلسفية يقر علم النفس الحديث أن كل خبرة هي عبارة عن عملية تنظيم تتناول الآثار الحسية، وتكتسب بعض الخبرات نتيجةً لتكامل هذه الآثار والبعض الآخر نتيجة لتآزرها، وبناء على ذلك فإن ربط المثير والاستجابة عند سماع نغمة موسيقية، هو ناتج عن خبرات تكامل عناصر حسية معينة حيث يفقد كل عنصر ذاتيته في الكل ولا يمكن فصله إلا عن طريق توجيه الانتباه إليه توجيهًا مباشرًا[٢].

ومع أن رؤية صورة أو وجه هي خبرات تحدث نتيجة عملية تآزر يحتفظ فيها كل جزء من الكل بذاتيته؛ إلا أنها جميعًا تؤثر فينا تأثيرًا واحدًا، لأنها ينتمي بعضها إلى



البعض. والخبرات أيا كانت تبدأ غامضة فلا تكون متميزة إحداها عن الأخرى؛ وما يلبث أن يحل محل هذا الغموض والإبهام بالتدريج التحديد والتميز الذي يزداد كلما اتضحت التفاصيل وظهرت العناصر شيئًا فشيئًا، فمعنى الشيء لا يتضح إلا إذا اتضحت عناصره ومكوناته مهما يكن ذلك الشيء.

وعلى ذلك فكلما زاد بروز الأجزاء المكونة للكل وتميزت، أصبح الكل نفسه أكثر تميزًا وتحدداً، وعلى العكس كلما انحسرت العناصر في عدة كليات وقاربت الأرضية صعب تميز هذه الكليات بعضها عن بعض، وبناءعلى ذلك فالعملية الأولى لنشوء أي خبرة هي عملية تميز كليات من طريق اتضاح عناصرها.

ويصاحب عملية التميز هذه عملية أخرى هي عملية التفسير، أي العملية التي تسبغ على الخبرة معنى معينًا فكلما تحددت الخبرة عن طريق التميز، اكتسبت معنى بوساطة التفسير.

ذلك أن الحياة ترغمنا على العمل حتى نتكيف معها، ولكن إذا كان الموقف غامضًا فإن السلوك الذي يثيره هذا الموقف يظل أيضًا غير محدد، وبذلك لا يتم التكيف إلا إذا تحدد الموقف فأصبح مفتاحًا أو إشارة لفعل محدد. وبذلك لا يبيح التكيف إلا إذا تحدد الموقف فأصبح مفتاحًا أو إشارة

لفعل محدد، فالأفعال المحددة وحدها هي التي يتم التكيف من طريقها وبذلك يكون معنى الموقف هو السلوك الذي يثيره.

ويتناسب تحدد السلوك تناسبًا طرديًا مع مقدار تحدد المثير، فإذا وصلت الخبرة إلى مرحلة التفسير أصبحت بذلك خبرة كاملة وهذا يعني أنها قد أدت الوظيفة البيولوجية المنتظرة منها وهي وظيفة التكيف، ولا يرجى منها أكثر من ذلك.

هذه هي قصة الخبرة الذي يعرضها علم النفس، فالحياة تتحقق وتتبع حاجاتها من طريق البيئة والكائن الحي يتعلم كيف يعرف هذه البيئة من طريق مرحلتي التميز والتفسير، وبعبارة أخرى فالكائن الحي يستطيع أن يحقق الاتزان بين نفسه وبين موقف معين إذا كان ذلك الموقف متميزًا عن غيره من المواقف مما يجعله مثيرًا لاستجابة ملائمة فأين إذن مكان الخبرة الجمالية في هذه الصورة؟

طبيعي أن الخبرة الجمالية لا يمكن أن تنشأ من الخبرة العادية إلا إذا حدث تغير ما في هذه الأخيرة، ولا يخرج التعديل الذي يمكن أن يحدث في الخبرة العادية عن أن يكون أحد اثنين:

فإما أن يكون ذلك بإضافة شيء إليها أو بحذف شيء منها، ولكن الشيء الوحيد الذي يمكن إضافته إلى الخبرة العادية لا بد أن يكون شيئًا من ذاتها أي مزيدًا من التميز والتفسير وهذا يجعلها عادية أكثر.

وعلى ذلك لا يبقى إلا أن نفترض أن الخبرة الجمالية تنشأ عن الخبرة العادية بعد أن يحذف منها ما يجعلها عادية، ولا يمكن أن تكون صفة العادية في الخبرة نتيجة لعملية التميز إذ بدون تميز لا يمكن أن تكون هناك خبرة سوى الغموض والإبهام. أما ما يجعل الخبرة مفيدة ومحققة للتكيف ويصبغها بالصبغة العادية فهي ثمرة عملية التفسير أي المعنى الذي تكتسبه باعتبارها استجابة محددة لموقف محدد إذ إن نتيجة عملية التميز كما قلنا تصبح الخبرة علامة لفعل، أي وسيلة لغاية هي الفعل لحاجة عضوية للكائن الحي، «فعالم الظواهر الموضوعية بالنسبة للخبرة العادية، ما هي إلا ظواهر إدراكية تحمل إشارات لهذا الفعل أو ذاك من الأفعال التي تؤدي إلى خدمة الوجود البيولوجي»[3]، وعلى ذلك فلا بد من الضرورة البيولوجية في عملية التفسير فلا يبقى سوى عالم التمييز أو عالم الأشكال. وإذًا فالخبرة الجمالية عبارة عن خبرة بالشكل له معنى باعتباره شكلاً فقط، والمعنى مستمد من جوهر التكوين لا من خارجه، وبمعنى آخر فإن الخبرة الجمالية هي جوهر الخبرة مجردًا في الخيال ومن كل عرض، إنها الحالة التي تكون فيها الخبرة لذاتها وليست نتيجتها هي الغرض، إن الحالة

الجمالية هي حالة التلاشي في موضوع الخبرة على عكس الخبرة العادية حيث يكون الاهتمام مركزًا في البحث عن إشباع ما عن طريق الخبرة، فالعملي والجمالي هما النوعان الوحيدان للخبرة، وإن وجود أحدهما لينفي وجود الآخر. أحدهما يبحث عن الحياة أما الآخر يعيش بالفعل، أحدهما يجاهد في كل من التفكير والانفعال في سبيل الوصول إلى غرض، أما الآخر فإنه يجد أن الراحة بالفعل لا حاجة بها لغرض آخر خارج عن الخبرة ذاتها، من هذا التعارض بين العملي والجمالي تتضح الوظيفة التكيفية للجمال ظاهرةً بارزةً فيما يؤدي بنا التكيف مع البيئة لجعل الحياة ممكنة نجد أن الجمالي يؤدي بنا إلى التكيف مع العملي، جاعلاً بذلك الحياة محتملة وعلى ذلك يمكن أن يقال إن الجمال (وظيفة بيولوجية) إذ إن الحياة الإنسانية مليئة بالشواهد على وجود رغبة ملحة في الراحة من الحياة باعتبارها صيرورة مستمرة.

ولا بد أن تكون هناك درجة عظيمة من الحساسية بإزاء مادة الخبرة كشرط لحدوث الاستجابة الجمالية، فإذا لم يصل جوهر الخبرة بالنسبة للشخص لدرجة تجعل لها معنى في ذاتها، فإنها لا بد وأن تلتمس معناها من الخارج كالشخص إذا لم يكن لديه من الأمور الخاصة به ما يشغل به تفكيره، فإنه سيشغله بأمور الآخرين إذا كان لا بد وأن يفكر في شيء ما، فإذا كانت العبقرية شرطًا أساسيًا لإخراج الإرادة إلى حيز الوجود فإن الإحساس بما هو عبقري لا بد ان يكون «طريقًا متسعًا» يتزامن مع مخزون العقل، وقد دلت التجارب على أن الاستجابة الجمالية للموسيقا.. أي باعتبارها تكوينًا له قيمة موضوعية عند مستمعين يلتمسون المعنى في الصور الذهنية التي تستثيرها الموسيقا. ويمكن أن نقول بعبارات سيكولوجية: إن درجة الحساسية للتفاصيل في كل منطق هي التي تحدد أن درجة الحساسية غير كافية لن تدرك فيه أي معنى، فإن المعنى يلتمس خارج الشيء المعروض مباشرة، فإذا كان الشيء المعروض غامضًا في ذاته فإنه يمكن أن يستمد من طريق شيء آخر خارج عنه.

وتفسير الخبرة الجمالية على أنها جوهر الخبرة مجردًا من غرضها أو معنى الشكل باعتباره شكلاً يتفق مع ما يتضمنه استعمال كلمتي «جميل» (فني) في اللغة العادية، فكلمة جميل تستخدم عادة لتدل - خارج مجال الفنون- على قيمة فريدة يمتاز بها الشيء الموضوعي، فنقول مثلاً: فكرة جميلة أو فعلاً جميلاً أو حركة جميلة أو غير ذلك، فما معنى الجمال في هذه التركيبات وما الفرق بين فكرة جميلة

وفكرة طيبة؟ إن الفكرة تكون طيبة لأنها تكون نافعة، فالقيمة هنا مستمدة من شيء آخر خارج الفكرة ذاتها، كذلك يمكن أن يقال إن الفكرة الصحيحة هي صحيحة باعتبارها خارجية، أما الفكرة الجميلة فهي جميلة بذاتها أي أن لها قيمة ذاتية، أي لها قيمة باعتبارها شكلاً. كذلك الفعل الطيب، فهو طيب لأنه يؤدي وظيفة في حين أن الفعل الجميل جميل لذاته أي باعتباره شكلاً انحرف. وكذلك قولنا: لفظ فني وفني يتعلق بالشكل فأي إنتاج يمكن أن يقال عنه إنه فن لأنه يمثل نوعاً معيناً من الأشياء، فإذا كانت هناك صورة فنية فهي ليست كذلك لأنها تمثل حقلاً أو شجرة أو أشخاصاً وكذلك القصة لا تعتبر فنية لأنها تمثل مواقف معينة، بل إن الصورة تعتبر فنية والقصة فنية والقصيدة فنية لأن الأسلوب الذي صيغ فيه كل منها أو الشكل الذي رسمت به وليست المادة التي صيغت فيها هو الذي أضفى عليها هذه الصفة، فالأفكار قد تكون تافهة أو فاسدة؛ ومع ذلك لا يؤثر هذا في الكتاب من الوجهة الفنية، ويدعم هذا الرأي النظريات الفلسفية في الخبرة الجمالية التي قيلت في تفسير الجمال. وأقدم هذه النظريات النظرية المعروفة بنظرية التطهير أو التنفيس؛ فقد قرر أرسطو في كتابه الشعر أن المأساة هي بمثابة تطهير لنفوسنا من انفعالات الشفقة والخوف، وعزا مثل هذا التأثير إلى الموسيقا. ورغم أن أرسطو لا يشرح بصراحة طبيعة ذلك التطهير أو التنفيس في أي كتاب من كتبه فإننا نستطيع أن نستنتج ما يقصده من تعريف للخوف في كتابه الخطابة إذ يقول: إنه ألم أو اضطراب خاص ينشأ عن الإحساس بشر محدود وهو بطبيعته مؤلم وهدام. واضح من هذا التعريف أن التطهير من الخوف هو التخلص من ذلك الإحساس بالشر المحدق فلا يصبح الخوف في هذه الحالة انفعالاً شخصياً مرتبطاً بتفاوت معين بقدر ما يصبح انفعالاً مجرداً مرتبطاً بسير الحوادث العام الذي يصور لنا مصير الإنسان.

يستند العصر الحديث إلى آراء أرسطو القديمة في التفكير الفني وبدأت الفكرة القديمة تتضح في العصور الحديثة بفضل دراسات طويلة مستمرة بالخبرة الجمالية بوصفها تخيلاً من خلال التحليل الفينومينولوجي للصورة المتخيلة، «فدراسة الصور المتخيلة هي محاولة لإرساء علم نفس فينومينولوجي في نقطة جزئية؛ فالمرء يجب أن يحاول إرساء هوية الصورة المتخيلة، أي أن يثبت ويصف هذه البنى السيكولوجية كما تظهر للحدس التأملي الانعكاسي، وفقط بعد تأسيس جملة الشروط التي يجب أن تحققها حالة نفسية

معينة كي تكون صورة متخيلة، وبعدئذ فقط يمكن للمرء أن ينتقل من اليقين إلى المحتمل».

إن فكرة القصدية نفسها تقدم تصوراً جديداً للصورة المتخيلة والإدراك الحسي معاً، فالقصدية «هي البنية الجوهرية لكل خبرة معيشية أو لكل وعي، فكل وعي مرتبطٌ قصدياً بموضوع ما، وإن ذلك يعني ضرورة افتراض وجود تميز جذري بين الوعي القاصد وما يكون موضوعاً للوعي»(٤).

وهذا الاتفاق على أن الخبرات في مجملها هي استقرارها في الأذهان والصورة المتخيلة ليست انطباعات حسية فقط إنما هي إدراك حسي منظم للوعي(٥) الذي يشير بأسلوب خاص من حيث القصد.

حواشي

(١) الايكولوجية ECOLOGICAL بمعناها الوسيع هي شبكة العلاقات والتفاعلات الوظيفية التي بفضلها وبمقتضاها ينتظم الناس في حياة جامعية. علم الاجتماع والفلسفة الجزء الثاني -الدكتور قباري محمد اسماعيل ص١٧١ طبعة بيروت سنة ١٩٦٨.

(٢) علم الاجتماع الثقافي (ومشكلات الشخصية في البناء الاجتماعي) د.قباري محمد اسماعيل طبع سنة ١٩٧٧ ص٤٢٤.

(٣) علم الاجتماع الثقافي (فصل الأنثربيولوجيا السيكولوجية) للدكتور قباري محمد اسماعيل ص١٥٩-طبع سنة ١٩٧٧.

(٤) الخبرة الجمالية: المؤلف سعيد توفيق ص٢٥.

(٥) إن قانون تسلسل العمليات المعرفية كما أشار إليه هيدجر هو كما يلي انتباه+إحساس= إدراك ثم وعي أي أن الوعي هو أعلى مستوى بالمعرفة وهو ناتجٌ عن إحساس منظم يستقبله الوعي وبالمقابل أيضاً فإن الإدراك يرتبط مباشرةً بالخبرة.

الطغـــراء .. توقيع سلاطين بني عثمان

ياسين صويلح(*)

الطغراء، لوحة تجريدية تعد أرقى ما وصل إليه فن الجمال التزييني بالخطوط وهي بمثابة الرمز أو التوقيع أو العلاقة الخطية الخاصة بسلاطين آل عثمان.

وقد أصبحت بمرور الزمن شعار الدولة، ورمزها المقدس، وكان الحاكم يوقع بها على الفرمانات والمعاهدات والأوامر السلطانية، وعنها أخذت أختام المملكة الرسمية. وعلى هذا استقرت شهرة الطغراء مصطلحاً عثمانياً خاصاً بالدلالة على توقيع السلطان وإمضائه الذي يؤكد الملكية والسيادة الشرعية. وقد بطل الاستعمال الرسمي للطغراء في تركيا بخلع آخر سلطان عن العرش سنة ١٩٢٢م.

(*) كاتب وصحفي سوري.

- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

وأصل الطغراء من التترية: طوغاري. والعربية قالت: الطغراء أو الطغرى. وكان اللفظ طغر مرادفًا للفظ الفارسي: نشان أو نشانة أو نيشان، (ومنه الجمع العربي نياشين) ومعناه: العلامة، ومرادفًا للفظ العربي (توقيع) واللفظ من أصل تركي، وهو مشتق من اللفظ الأوغوزي (تغراغ) ثم أسقط الحرف الأخير (غ) لما درج عليه الاستعمال في اللغة العثمانية من إسقاط هذا الحرف.

وذكر زنكر الألماني في قاموسه: تركي - عربي- فارسي: إن الكلمة قد تكون تحريفًا لكلمة(طغرل) بمعنى صقر أو طائر أسطوري شبيه بالعنقاء، وكان يقدسه سلاطين الأوغوز. وكان كتاب (طغرل) يرسمون الطغراء على شكل ذيل هذا الطائر في الرسائل والمناشير الملكية.

وجاء في الموسوعة الإسلامية ذكر كلمة (طوغ) أو (طغ) بمعنى شعر الخيل، وعند التتار هي الشارة من شعر ذيل الحصان. فقد كانت الجيوش ترفع خصلة من ذيل الحصان على عصا منتصبة في المقدمة. كما أنها تطلق على خصلة الشعر التي تشبك في دبوس مرصع وترشق في عمامة (الخاقان) وهذه الطوغ التي تثبت على العمائم فوق الرؤوس هي شارة عز، وتدل على المكانة الرفيعة. ولعل المقولة العامية (على رأسه ريشة) والتي تستعمل للدلالة على التعالي، لها علاقة بالطوغ المثبتة على عمائم السلاطين والخاقانات والأمراء. وقد تكون الطغراء كتوقيع سلطاني مكتوبة على الوثائق، نظيرًا للطوغ كشعار سلطاني مرفوع على العمائم. ونظرًا لما يحمله هذا التوقيع من أهمية فقد استيعض على طبع صور السلاطين على النقود، وطوابع البريد وغيرها، بالطغراء التي كانت تحمل اسم السلطان، ولقبه، مع الدعاء له، وقد اعتبر رعايا السلطان -بل كثير من المسلمين من رعايا الدول الأخرى مثل روسيا، والحبشة وغيرها- شكل الطغراء السلطانية، بمثابة رمز مقدس، فكانوا يوقرونها، مثلما يوقر غيرهم من الشعوب صور ملوكهم وزعمائهم.

ويحدثنا (صادق باشا المؤيد العظم) أنه أثناء رحلته إلى الحبشة، للقاء ملكها (منليك الثاني من قبل السلطان، شهد بعض أعيان المسلمين رسم الطغراء على غطاء ساعته، فصاروا يقبلونها، ويضعونها على رؤوسهم.

❖ الطغراء والطرة

جاءت كلمة (طرة) في الاستعمال العامي الدارج، بمعنى (الطغرى). فالعامية أدغمت الغين في الراء، فنطق الحرفان راء مشددة.. وجاءت التاء أو الهاء بدلاً من الألف المقصورة.

وكثيرًا ما تطلق كلمة (طرة) على

صفحة النقد المعدنية التي تحوي توقيع السلطان، يقابلها النقش على الوجه الآخر. ومن منا لا يذكر ألعاب الصبيان، عندما يخفي أحدهم قطعة نقد معدنية بين كفيه، ويسأل زميله: طرة أم نقش، ثم يلقي الطرة على الأرض. ومن خلا الوجه الذي تستقر عليه هذه القطعة المعدنية يتحدد اسم الفائز. لكن هناك من يفرق بين الطغراء والطرة. ففي صبح الأعشى أن الطغراءكتابة خاصة يكتب بها اسم الملك واسم أبيه وألقابه، ولها شخص متخصص برسمها في البلاط. وحين كان الكاتب يرسم الطغراء يكتب تحتها (خلد الله سلطانه). وترسم الطغراء بين الطرة فوق المنشور والبسملة. أما الطرة قديمًا فقد كانت ترسم في مقدمات الرسائل والأوامر الملكية والمنشورات السلطانية من عهود وأحكام، وتقع في طرف الرسالة فوق الكلام، أدق من قلم المنشور، بأسطر متقاربة، وتليها الطغراء ثم البسملة، وبعد ذلك يأتي الكلام المقصود، ولابد أن يترك فراغ بين الطرة والطغراء، وبين الطغراء والكتابة.

وظلت هذه القاعدة متبعة حتى آخر الدولة الأشرفية: أي حتى زمان السلطان



شعبان بن حسين المتوفي سنة ٨٧٣هـ في مصر ثم أهمل استعمالها حتى بدأ الحكم العثماني، فأعيد استخدام الطغراء، ولكن ليس على الرسم القديم، وإنما بالصورة الجميلة على أيدي خطاطي الدولة العثمانية، حتى وصلت إلى شكلها الأخير الذي رسمه الخطاط مصطفى راقم سنة

١٢٤١هـ، ومن غير أي اختلاف بينها وبين الطرة، وغدت طريقة كتابتها ذات قاعدة خاصة، وهي أن تكتب صغيرة وبخط الثلث.

❖ كيف بدأت كتابة الطغراء

أورد العلماء والمؤرخون العديد من الآراء حول هذا الموضوع. فمن قائل بأنها تشبه بصمة أحد السلاطين، بحيث بدت أصابعه الثلاثة الوسطى متلاصقة، بينما انفرج الإبهام والخنصر بعيداً فيما يشبه شكل الطغراء. ومن الحكايات التي تروى في هذا الشأن ما ذكره جرجي زيدان في الهلال س ١٠ ص٢٤٧ عن السبب الذي من أجله تم رسمها فقال: حارب السلطان مراد الأول سنة ١٣٦٥م جمهورية راغوس على شواطئ الأدرياتيكي وغلبها، عقد معها معاهدة صلح تقضي أن يدفع الراغوسيون جزية سنوية مقدارها خمسمئة دوك من الذهب، ولما عرضت عليه المعاهدة ليوقعها -وكان يجهل الكتابة- غمس كفه اليمنى في الحبر وضم أصابعه الوسطى الثلاث، وبسط الإبهام والخنصر، ثم طبع كفه بهذه الحالة على أعلى الورق، فبدأ الرسم على ما يشبه الطغراء.

وحكاية أخرى مشابهة تقول:إنه وقت أن توترت العلاقات بين تيمورلنك حفيد جنكيز خان.. وبين السلطان مراد الأول العثماني، أرسل تيمورلنك إنذاراً إلى السلطان، مهدداً إياه بإعلان الحرب.. ثم جاء توقيعه ببصمة كفه وهي مغموسة بالدم، على الإعلان. وأراد مراد أن يسخر من تيمورلنك فأوعز إلى فنانه الخطاط أن يصنع توقيعاً يشبه بصمة أو كف وكانت الطغراء شبه كف تيمور، واتخذت شارة عند سلاطين بني عثمان فيما بعد.

لكن بعض الكتب الإيرانية ذكرت أنها كانت معروفة قبل تيمورلنك، وكانوا يسمونها (آل تمغا) وكانت موجودة في عهد خلفاء جنكيزخان، ولاسيما في عهد غازان خان وأحمد جلاير، فقد كان ختمها يرسم بلون أحمر فوق أوامرهم ومنشوراتهم. ومهما يكن السبب الذي من أجله اتخذت الطغراء كشارة أو توقيع وفي أي زمن تم ذلك، فإن شكل الطغراء قد تطور مع مرور الزمن، ودخلها كثير من التهذيب والتحوير والإتقان، حتى بلغت قرب نهاية سلاطين الدولة العثمانية قمة في الإتقان والجمال وتحددت ملامحها النهائية، وأصبح ذلك الشكل التجريدي قمة جمالية من جماليات الخط العربي لها فنانون في الخط يتقنون كتابتها، حيث يجمعون البراعة في الكتابة والتصوير معاً.

ولعل أقدم كتب وصلت إلينا وعليها رسم الطغراء الشبيهة برسمها الحالي الرسائل المتداولة المهمة لدى المملوك المصري الملك الناصر حسن بن محمد قلاوون سنة (٧٥٢هـ) وبعد ذلك شوهدت

على الأوامر العثمانية في عهد السلطان محمد الفاتح ومؤرخة بسنة /٨٦٧هـ/، والنموذج الثالث في عهد السلطان سليمان القانوني، والنموذج الرابع هو الذي طرأ على الطغراء وعدلها، وكان ذلك في عهد السلطان سليمان القانوني. واستمرت على شكلها هذا حتى عهد السلطان عبد الحميد الثاني، وهو الشكل المعروف اليوم.

❖ **شكل الطغراء**

تمثل الطغراء لوحة تجريدية حقيقية بانفراجاتها المستقلة بالأزهار المنتشرة بشكل حلزوني من أجل ملء الفراغ، وقد حقق الفنان المبتكر استقلالية في الأشكال والمسافات، بحيث أصبحت الكتابة غامضة وصعبة القراءة إلا على الخبير الذي في وسعه أن يتبع نص الخطاط المعلق بين عالم الجمال المتناقض بين الصراحة والغموض. والطغراء عادة ما تكتب بنوعين من الخطوط هما الثلث والديواني، حيث تنساب خطوطها بشكل متناغم ومتقاطع لتعطي تكوينًا انسيابيًا صلبًا، يعاني من زخم في وسطه مع باقي حركات الطغراء، ويمكن القول أن الطغراء أخذت شكلاً ثابتًا يقوم على ثلاثة امتدادات من الألف أو اللام تتناقض في طولها، وثلاثة أقواس ترجع بدايتها إلى الخلف قليلاً بشكل مفاجئ إلى الأمام، ومن خطين يتقوسان إلى الخلف ويرتدان إلى الأمام ويتمددان، وخط لين يعاني صعودًا يليه هبوط مفاجئ ليقطع القوسين، وأخيرًا نجد ألفًا صغيرة تقطع القوسين. ويشترط الخطاطون المبدعون لهذا الخط أن تكون في أعلاه ثلاثة ألفات أو لامات وقبضة كقبضة الإبريق، ومن القبضة في اليسار يتباين خطان ليشكلا فوهة الإبريق.

وتتكون الطغراء من أربعة أجزاء رئيسية هي كالتالي:

١- السرأة: وهي على شكل حبة كمثرى وتشمل الجزء السفلي من الطغراء، والذي يبدأ منه النص الأصلي. وقد كانت في مراحلها الأولى أقرب إلى الاستطالة ثم اقترب شكلها من المثلث بعد أن أخذت تضيق من الأعلى، وتم ذلك في عهد السلطان سليم الثاني. وفيما بعد استدارت قاعدتها حتى استقرت على شكلها الحالي. وعادة ما يكتب النص فيها من الأسفل باتجاه الأعلى، وأحيانًا يكتب بشكل متشابك أو على سطر واحد.

٢- البيضة: وتقع في الجهة اليسرى، ولها استدارة تتناسب مع السرأة في اتزان جميل. وتشمل القوسين الخارجي والداخلي، الناتجين غالبًا عن كتابة حرفي النون في كلمتي (خان) و(بن) وفيما بعد تم مد حرف الراء بشكل يقطع قوسي البيضة بعد أن أضيف لاسم السلطان كلمة (مظفر) وكان يكتب في وسطها كلمة

(دائمًا) وهي بمثابة دعاء السلطان بأن يكون مظفرًا على الدوام.

٣- الطوغ: وهي الخطوط الموجودة في الأعلى والناتجة عن مد حروف الألف أو اللام أو الطاء أو الظاء وأحيانًا نجد أن الطوغات عبارة عن خطوط مكملة لشكل الطغراء، ويتدلى من كل منها ما يشبه الأعلام، وتسمى الواحدة (زلفة) وفي الطغراء ثلاث طوغات وثلاث زلف، وكان لبعض الطغروات البدائية أكثر من ذلك.

٤- قول: وهو ذراع الطغراء الأيمن الذي يمتد بشكل خطين متوازيين مع انحناءة بسيطة تكمل الصورة الموسيقية لهذا التجريد الرائع. وفي الجانب الأيمن للطغراء كان الخطاطون يملؤون الفراغ الموجود هناك بألقاب خاصة بالسلطان، وكانت هذه الفراغات تشغل في المراحل الأولى للطغراء برسم صور لبعض النباتات والأزهار.

❖ الطغرائي

الطغرائي في التركية نسبة إلى الطغراء. وهو الخطاط الذي يتقن كتابتها ويقوم بالتوقيع بإذن من السلطان على المراسيم والأوراق الرسمية.

وتعتبر وظيفة الطغرائي واحدة من الوظائف الهامة الستة في البلاط العثماني فالفرمانات والمعاهدات والرسائل والبراءات وغيرها من الوثائق الرسمية التي كانت تعرض على الصدر الأعظم بعد تدقيقها أيضًا ليرى مدى موافقتها للأنظمة والقوانين، فإذا اطمأن إليها يقوم برسم الطغراء على شكلها عند اعتلاء السلطان العرش، وفي المكان المحدد لها، وهو أعلى النص.

ولا يكتفي الطغرائي برسم الطغراء السلطانية، بل كان يزينها بالزخارف والنقوش لتبدو في أبهى رونق وفي حال عدم قيام الطغرائي برسم الطغراء على الوثيقة المرسلة إليه، فهذا يعني مخالفتها للأنظمة والقوانين السارية.

والطغرائيون أعضاء في الديوان السلطاني، كالصدر الأعظم والوزراء. ولكل طغرائي مساعد يدعى (طغراكش) وكانت وظيفته تشبه ما يسمى في أيامنا هذه (بحامل أختام الملك) وبعد أن فقدت هذه الوظيفة أهميتها، احتل الخطاطون مكان الطغرائيين واقتصرت وظائفهم على رسم الطغراء فقط.

ومن أشهر من كتب الطغراء: مصطفى راقم وعبد العزيز الرفاعي وسامي أفندي ومحمد الزهدي.. وغيرهم. وكان لكل سلطان طغراؤه الخاصة التي يوقع بها على

الأوراق الرسمية والمراسيم والأوامر السلطانية، كما كانت ترسم على النقود والطوابع وبوابات القصور ودور الحكومة والسفن الحربية والمدافع.

وقد استعمل السلاجقة في خراسان وسلاطين المماليك في مصر الطغراء في أغراض مشابهة. وكان للأمراء وأبناء السلاطين طغروات خاصة بهم، وللوزراء أيضًا طغروات خاصة يمكن تمييزها عن طغراء السلطان بأن البيضة ذات قوس واحد، ومكان رسمها لا يكون في أعلى بل على الهوامش الجانبية للخطاب أو الوثيقة. وعند دراسة الوثائق والمعاهدات والفرمانات المحفوظة في المتاحف والمكتبات ظهرت أهمية الطغروات كوسيلة للتعرف على العهود المختلفة والتواريخ التقريبية للوثائق غير المؤرخة. فبمعرفة اسم السلطان أو الوزير من قراءة طغرائه أمكن تحديد الزمن الذي كتب فيه، وأصبح تحليل الطغراء وقراءتها ضرورة للباحثين والمؤرخين في العهود العثمانية.

وبعد أن كان هذا الفن قاصرًا على كتابة الطغروات للسلاطين، كتب الخطاطون بعض الخطوط بنفس الطريقة التي كانت تكتب بها الطغراء.

وعندما انقرض هذا الخط بزوال الدولة العثمانية، ظل الخطاطون يكتبون به الآيات القرآنية، والأحاديث الشريفة، والحكم والأمثال، والأقوال المأثورة، من باب حفظ الأثر وهم يعدون ذلك من بدائع الخط العربي.

المراجـــع

١- د. حسن عبد المجيد المعايرجي، مجلة الدوحة -العدد /١٢٣/مارس ١٩٨٦.

٢- عبد العزيز الرفاعي، المجلة العربية -العدد /٧٤/ ربيع الأول ١٤٠٤هـ.

٣- العلامة خير الدين الأسدي، موسوعة حلب الجزء الخامس.

٤- إبراهيم محمد الفحام، مجلة العربي - العدد /١٩٣/ ديسمبر ١٩٧٤م.

٥- معصوم محمد خلف، جريدة الفنون -العدد /٥٢/ ابريل ٢٠٠٥م.

٦- إبراهيم بن عبد العزيز الهدلق، مجلة الفيصل- العد د/٣٢٩/ نوفمبر ٢٠٠٤م.

❖ ❖ ❖

دور علم التاريخ والآثار في خدمة قضايا الأمة ومواجهة التحديات المعاصرة

فايز قوصرة(*)

تمهيد:

لا يخفى على أي باحث في التاريخ ، دوره الحضاري في بناء المجتمع، طالما هو إرث إنساني دائم العطاء.. لكن المشكلة تكمن في أننا لم نفهم أن التاريخ قد أصبح علماً وليس فقط رواية هذه أولاً، وأما الثانية - عدم فهمنا دوره لنعطيه المكان اللائق به في بناء المجتمع وأما الثالثة - علاقة التاريخ بالآثار والتي لم تأخذ دورها

بعد في المقدمات والنتائج وأما الرابعة- استبيان الرؤيا الواضحة في خدمة قضايا الأمة ومواجهة التحديات المعاصرة.

(*) باحث في التراث والتاريخ (سورية).

- العمل الفني للفنان: أنور الرحبي.

أولاً- التاريخ كعلم:

وهذا ليس موضوع بحثنا، بل ما نريد قوله إن الكثير ما يزال يتعامل مع التاريخ كراوٍ يمجد الماضي، وخاصة في مجتمعنا المحب لذاته، صاحب أنشودة الأمجاد، لذلك نجد في خطبنا وأبحاثنا التاريخية أننا نبتعد عن التعامل مع التاريخ كعلم، وقلة قليلة التي قامت بدراسته كعلم له منهج وغاية، وهي التي فهمت رسالة المؤرخ، فبدلاً من أن يكون التاريخ عندنا نقطة انطلاق لمواجهة الواقع، أصبح عائقاً ، لأنه لم يأخذ دوره كعلم، ويحل المسألة المستعصية اليوم في نظرتنا إلى التراث، بحيث أصبحنا نعطيه هالة القداسة (والتي لا يجوز المساس بها) فأصبح عائقاً أمام السير في الركب الحضاري.

ثانياً- دور التاريخ في بناء المجتمع:

حين نؤمن بأن التاريخ أصبح علماً، نكون قد بدأنا السير في حل المشكل التاريخي بين النظر والعمل وبرأيي مهمة المؤرخ العربي العلمي اليوم هي حل هذا الإشكال تاريخياً:

أ- في البحث عن جذور هويتنا.

ب- في توضيح هويتنا.

ج- في فهم الحضارات الأخرى.

ولنقلها بصراحة ، مازال تاريخنا يعلم الفردانية والاستبدادية، بل يجذرها، وكذلك روح التعصب، وكأن حضارتنا هي في أصولها كذلك، بل العكس، هي وعاء صبت فيه الحضارات أقنيتها المدنية.

أليس الجدير بنا أن ندرس تاريخنا في نقاطه الحضارية المشتركة، بدلاً من دراسته كوحدة قائمة بذاتها بعيدة عن التفاعل الإنساني!!

كيف نطلب من التاريخ أن يكون له دور ونحن نقدمه بلا فلسفة تاريخية، كم نحن بحاجة إلى فلاسفة في التاريخ يقدمون لنا رؤية كالتي قدمها في القرن الماضي كل من اشبنغلر الألماني وتوينبي الإنكليزي ، فما زلنا نتعامل مع التاريخ وكأن دوره راوٍ من دون دراسة واقع هذا الراوي، وديناميكية مجتمعه، وكأنه دمية تحركها الأحداث، دون رؤيا في فلسفة الحضارة وماذا كانت النتيجة؟ إنها أمامنا في إنسان لا يتفاعل حضارياً بل لم يعد يؤمن بالتقدم، وكأنه بلا حول ولا قوة وكان تاريخه عرض أمجاد، بدلاً من أن يكون حافزاً لصنع الحضارة.

ثالثاً- علاقة التاريخ بالآثار:

أصبح علم الآثار يقدم لنا مادة غنية متسارعة في المعلومات غير المتوقعة، والتي قلبت الكثير من مفاهيمنا، دون تأثير في نظرتنا إلى التاريخ، ولكن في العقدين الأخيرين، أصبح للآثار الدور الأرجح ، وبدأ المواطن ينتظر الجديد في هذا العلم، وكأنه بدأ يدرك أن تاريخه حي دائم العطاء من خلال هذا العلم ، لذلك على المؤرخ أن ينزل (من برجه العاجي) إلى علم الآثار، ليكون إحدى قنواته الرئيسة في حركية التاريخ وفلسفته، وإلا سيكون بعيداً عن

منهجيته التي وضعناها فيما قبل، وليدرك المؤرخ أن علاقته مع علم الآثار وطيدة لا تنفصم عراها لأن:

آ- الشواهد الأثرية هي وثيقة تاريخية لفهم الماضي والتحول البيئي الميداني، لفهم حركية المجتمع.

ب-يعطينا صورة حقيقية عن أسلافنا، وما قدموه للبشرية بصدق ووضوح، وتكون بذلك دراستنا منهجية، تجعل من علم التاريخ علماً بكل ما في هذا المصطلح من معنى، فلكل علم أداة وأداة المؤرخ الأولى اليوم هي علم الآثار.

ج- كان التاريخ رافداً من روافد الوطنية في كل مجتمع، وأصبح اليوم علم الآثار رافداً آخر، محسوساً مشاهداً من قبل الجميع، وبذلك يقترب المؤرخ أكثر نحو الواقع.

د- حين يدرك المؤرخ ذلك، بإمكانه وضع رؤيا واقعية، وليس من نسج الخيال، فيتحول المؤرخ من دور (الراوي) الساكن، إلى دور المحرض، فيكون بذلك أحد العوامل الأولى في بناء مواطنية المواطن، لأن من يفهم تاريخه ويقدم له بالشواهد، سيحب بلده، ويدافع عنه.

وبناء على ما تقدم ، يمكننا الانتقال إلى الفقرة الأخيرة.

رابعاً- الرؤيا في خدمة قضايا الأمة ومواجهة التحديات المعاصرة:

يحضرني هنا قول مونتسكيو «إن كل



مواطن مدعو للموت في سبيل موطنه، ولكن ليس من أحد مضطراً للكذب في سبيل الوطن».. وإني أضع المؤرخ في المقام الأول، فهو النبع الذي يرجع إليه كل مواطن، يشرب من مائه العذب، لذلك عليه أن يبتعد عن المجاملات ، ويوضح حقائق تاريخه بصدق وشفافية، من أولاها أن يقدم له (الطفرة المفقودة) ليرشده كيف ينتقل من واقع التخلف إلى حقيقة التقدم، ويقدم له (الرؤيا التاريخية) ويضعها في خدمة قضايا الأمة الأساسية وأولاها:

تحرر الفرد وثانيها: بناء المؤسسات، وثالثها: تفعيل الفرد والمؤسسات، ورابعها: انفتاح العرب على بعضهم، وخامسها: تفتح العرب على العالم.

كيف سنواجه التحديات المعاصرة؟! وشخصيتنا قد زعزعت أركانها، إن الرجل الأوروبي قد آمن بتفوق أوروبا منذ قرنين، ونحن تتزعزع ثقتنا بأنفسنا، ولذلك تاه الإنسان العربي، وأصبح بحاجة إلى غذاء جديد يقدمه له تاريخه.

لذلك وجب علينا إعادة قراءة التاريخ ضمن رؤيا جديدة من أسسها برأينا:

أ- الإنسان هو المسؤول عن مصيره.

ب- حضارة المنطقة رغم تأكيدنا (وحدانيتها) فهي في حالة تفاعل دائم تعطي وتأخذ.

ج- إنسان حضارتنا وكلمة أكد ك. قسطنطين زريق تاريخي، بمعنى أنه حي فاعل، بهذه الصفة لا يتأثر بالواقع فحسب بل يؤثر فيها.

وأخيراً: إنني كباحث في تاريخ المنطقة، أقدم تجربتي المتواضعة، لقد تأثرت بالفيلسوف التاريخي (فخته) وخاصة كتابه نداءات إلى الأمة الألمانية فوضعت كتيباً أسميته (خطاب إلى أبناء إدلب) عام ١٩٩٥ فعلّت التاريخ تحليلاً، منطلقاً من الطروحات التالية:

١- هل نحن فاهمون لماضينا؟

٢- وهل نحن نعيش واقعنا؟

٣- وهل أعددنا العدة لمستقبلنا؟

قمت بعرض التكون الثلاثي (الأرض- الإنسان- الفكر) وتقديم الحلول لها تحت عنوان:

(من السلوك السلبي إلى الفعل الإيجابي) موضحاً القضايا الثلاث:

١- المجتمع المتحرك

٢- الفكر المستنير

٣- العلم والتقانة المتقدمة.

ماذا كانت ردود الفعل؟ الجميع قالوا لماذا لا تضع كتاباً تحت عنوان (خطاب إلى أبناء سورية)، وآخر (خطاب إلى أبناء العرب)، وإنني أقدم ورقة العمل من خلال تجربتي في أن تكون الرؤيا التاريخية لخدمة قضايا الأمة ومواجهة التحديات المعاصرة من خلال إعادة كتابة تاريخنا ضمن الأسس التالية:

أ- أهمية الأرض والدفاع عنها.

ب- الإنسان محور التاريخ وليس السلطان.

ج- الفكر الحر المستنير ودوره في صنع التاريخ.

د- حيوية تراثنا وتفاعله مع تراث الشعوب.

وأما التحدي المعاصر فهو واقع، علينا مجابهته بروح موضوعية، ورؤيا تاريخية حية، تفتح جميع النوافذ لكل التيارات، لكن لا تسمح لها بهدم بيتنا الحضاري.

٣٠٤

الثقافي طليعة التغيير

د. خير الدين عبد الرحمن(*)

يشكل التغيير القاسم المشترك الأعظم للدعوات والحلول والتمنيات والآمال المتداولة على امتداد حياتنا العربية الراهنة. بل إن التغيير قد بات مطلباً عضوياً وتلقائياً لغالبية العرب في مواجهة معاناة آثار وإفرازات الجمود الثقافي العربي الراهن، وقصور الفكر العربي المعاصر أو ضمور فعاليته أمام بعض القوى والمؤسسات المحلية المهيمنة التي تمتهن الفكر. ازداد إلحاح التغيير أكثر بعد تفاقم بؤس الواقع المعيشي والاجتماعي والسياسي والاقتصادي العربي. إن هذه العناصر المترابطة تتفاعل على نحو يجعل تجديد صياغة الخطاب الثقافي العربي- المحاصر بضغوط السلطة قمعاً وغواية، وبالتقوقع القطري الذي ترتفع سدوده وتتسع خنادقه باستمرار، وباختلال سلم القيم المجتمعي، إضافة إلى الجوائح الخارجية- محطة لتوافق معظم الآراء، مهما اختلفت في بعض التفاصيل والوسائل. بقدر ترابط هذه العناصر وعلاقاتها الجدلية والسببية؛ تترابط ضرورة التغيير المتزامن والمتوازي والمتفاعل فيها جميعاً، بديلاً لشيخوخة وعقم حضاري وتيه، ثم اضمحلال.

---

* باحث من سورية.

* العمل الفني: الفنان علي الكفري.

لكن التغيير أو التجديد في الثقافة ليس مجرد عملية طارئة، أو رد فعل آني، أو تصرف عابر للهروب من مأزق أو الالتفاف على ضغط خارجي. التغيير عمليةٌ مركبة دائمة، وإن اختلفت وتائر نشاطها وفعاليتها وسرعتها من حين إلى آخر. من الخصائص الرئيسة المرجحة أن ينبثق المغاير، أو الجديد، في مجتمعنا العربي امتداداً للأصيل من قديمه، على مستوى البشر والعادات والقيم والتقاليد وأساليب الحياة والإنتاج، متفاعلاً في دائرته المحلية مع دائرة ثقافة الأمة بأسرها، ليَهيِّئ الدائرتين معاً، بتحصينهما وتعزيز مناعتهما بخصوص مسائل الهوية والمنابع القيمية الأصيلة للأمة، تأهلاً لتفاعل متبادل مع دائرة الثقافة العالمية. ينشأ هنا تصادم يفرزه تناقض مؤكد لهذه الآلية مع الثقافة السيبرانية Cyberculture التي يبشر بها سدنة العولمة، ثقافة الفضاء الكوني المتحررة تماماً من الانتماءات الدينية والوطنية والقومية، بل التي تبتلع تلك الانتماءات وإفرازاتها وتلغيها تماماً. لئن اتفقت أكثر الآراء على أن من شروط التجديد والتغيير الثقافي التحرر من البديهيات، والنفاذ إلى داخل المفهوم وجوهره عبر نقده وتفكيكه وإدراك كنه عناصره ومكوناته وتوجيهاتها، وهي من المهام المنوطة بالمثقفين أساساً، فلا يعني هذا الأمر الوقوع في أسر المفهوم النخبوي للثقافة، ذلك أن الثقافة بمجملها نتاج المجتمع بأسره، وليست نتاج المثقفين فقط.

إن قول تشيخوف بأن دور المثقف هو أن يطرح القضايا طرحاً صحيحاً جدير بالاعتبار. تزداد أهمية مثل هذا القول عندما يشتد جلد الذات أو تحميل المثقفين مسؤولية الانهيار والهزائم والعجز عن إحداث التغيير. ففي هذا افتئات على الحقائق وتشويه للأدوار والمهام، إذ إن مهمة المثقف هي الطرح الصحيح للقضايا وشجاعة توجيه الأسئلة ومحاولة وضع الأجوبة السليمة منطلقاً لضمان سلامة حركة التغيير وتوجهاتها ومقاصدها وجدواها، أما مسيرة حركة التغيير ذاتها فهي مسؤولية كل قوى المجتمع الفاعلة وجماهيره، وبالتالي ليس من المعقول ولا المنطقي إلقاء تبعات تقصير تلك القوى أو جمودها على المثقف. صحيح إلى حد بعيد أن الثقافة تغرس النواهي في الفرد وفي المجتمع، وتكون المعايير والمسلمات لقياس الخطأ والصواب، لكن قيام المثقف العربي بدوره في الطرح الصحيح للقضايا ليس بديلاً للنتاج الثقافي للمجتمع كله. كما أن قيامه بهذا الدور مرهون بمناخ الحرية- الذي هو بيئة الحوار السليم وشرط إنقاذ الوجدان الحي الموحد للأمة من تفاقم استنزافه المبرمج- ومرهون كذلك بمعالجة قهر الضغوط المتزايدة للواقع المعيشي، والتحرر من خدر الأوهام التي تحجب



ضحالة الدور الراهن للثقافة وهزالها، وهذه جميعاً مسؤولية المجتمع بأسره، مثلما هو مرهون بالتزام المثقف النزاهة الفكرية والثقافية نتذكر هنا أيضاً آخر ما قاله المؤرخ الكبير أرنولد توينبي قبيل وفاته: «يبدو أن الخلاص الوحيد للإنسان في عصر الكمبيوتر هو الصفاء الروحي الداخلي» إنه صفاء مطلوب بالضرورة للمثقف ومنه، أكثر مما هو مطلوب من سواه.

هذه شروط يناضل المثقف لتوفيرها جنباً إلى جنب مع سائر القوى الحية الفاعلة في الأمة التي تستنفرها ثقافة التغيير عبر إيقاظ وعيها المغيب المكبوت وتحريره. إنها مسؤولية يتعاظم إلحاحها مع تعاظم قيمة الزمن في عصر بات الحاسب الإلكتروني فيه ينجز مليارات العمليات في ثانية واحدة، وبات سلاح الليزر فيه ينتقل عبر القارات والمحيطات والكواكب بسرعة الضوء، بينما يعاني الإدراك لدينا من بطء شديد، مثلما هو حال الفعل والفعل الانعكاسي لدينا على الصعيدين الفردي والجمعي.

وإذ يتدفق فيض الحديث عن الديمقراطية، ويتواتر تصويرها بمثابة الحل السحري لكل المآزق والأزمات والمشاكل والكوارث، فمن الحيوي نشر الوعي بأن الديمقراطية ليست قيمة مستقلة عن المنظومة الثقافية، وإنما هي مرتبطة بها ارتباطاً عضوياً وثيقاً، وإنما هي مرتبطة بها ارتباطاً عضوياً وثيقاً، ومحكومة بمعطيات هذه المنظومة وفعاليتها. لا نغفل حقيقة أن المنظومة الثقافية وليدة بيئتها وتجربتها، وبالتالي فالتمييز واجب بين ما هو إرث مشترك

للإنسانية بعموميته ومنطلقاته، وما هو ذاتي أو محلي أو وطني أو قومي أو إقليمي بطبيعته وشروطه. كما تزداد أهمية التمييز الجوهري بين تأصيل ثقافي يتيح انفتاحاً على مفاهيم الآخر الحضارية الفلسفية وأساليب بحثه العلمي ومنجزاته واستنبات الملائم منها في تربة أصيلة تقربها إلى رؤانا وتصوراتنا الروحية والفكرية عبر تفاعل مبدع من ناحية، وبين نقل أعمى لشتات من تلك المفاهيم والأساليب أو استنساخه من ناحية ثانية. إن الإبداع دفق من محتوى شخصية المبدع، وهذه الشخصية مشبعة بدورها بالمحتوى الاجتماعي، بحيث لا سبيل لعزل الإبداع عن الوسط الاجتماعي للمبدع. ومهما تحدثنا عن إبداع إنساني يتخطى الحدود والخصائص المحلية، فإن هذا التخطي يتم من خلال تفاعل مؤكد بين المستويات والحلقات الاجتماعية المختلفة، بدءا من الأسرة وانتهاء بالإنسانية جمعاء، وإن كان تفاعلاً غير مباشر. كما أن الديمقراطية التي تقوم أساساً على تحقق مبدأ المساواة بين المواطنين في الحقوق والواجبات لا يمكن لها أن تتنفس في ظل منظومة قيم يسودها ادعاء احتكار فرد أو مجموعة أو فئة أو تيار للحقيقة وللصواب أو الوطنية، بل احتكار الوطن ذاته! لعل هذا ما شجع كثيرين على توجيه الاتهام إلى النظام الرسمي العربي، ومؤسسات الإعلام والافتاء وشبكات افتعال المسوغات التابعة أو الخاضعة له، متجاوزين مسؤولية المجتمع بأسره عن الأزمة المزمنة. فبعدما أسهم عبث عنتريات خطابية لأطراف عديدة في هذا النظام طويلاً في تكريس اتهام امتنا بأنها مجرد ظاهرة صوتية، أوغلت تلك الأطراف في قمعها وعبثها أكثر، محولة قطاعات واسعة من الأمة بالقمع إلى ظاهرة صمتية!

اشتكى عزت قرني من كوننا «لم نعرف بعد أن بداية الطريق الصحيح من أجل خلق الحضارة الجديدة والثقافة الجديدة... البدء من إرادة الذاتية، أي أن نكون ذاتاً متفردة وكياناً له مقومات الكائن بحق، من جهة، والبدء من الوجود مباشرة، وليس من أي شيء آخر»[١] داعياً إلى فكر جديد مختلف عما سبق لأنه ينطلق من مسلمة الذاتية المكونة لنفسها تكويناً حراً.. إلى تكوين ذات حضارية جديدة تكون نفسها تكويناً قصدياً وبالإرادة العاقلة الناقدة، لا تتبع خطى الحضارة الغربية بسطوتها العسكرية وسلطانها الاقتصادي وهيمنتها الإعلامية، ولا الاستقرار على خطى حضارتنا التقليدية الماضية.. فكر يؤكد بالكلية على المستقبل وليس على الماضي، يبدأ بتحطيم الوهم الخطير للواحدية مع الغرب، أي جعل فكرنا وباقي جوانب ثقافتنا، هو فكر الغرب عينه،

فالغرب هو الآخر المطلق المغاير بالنسبة لهـا، بل هـو الآخـر الخـصم، وليس علـى الخاضعين لأوهامه إلا أن يعيدوا النظر في مزاعم الواحدية المزعومة ليكتشفوا فيها مظاهر لعدوانه وأدوات لسيطرته، وشدد علـى أنـه لابـد كـذلـك مـن تحـطيـم وهـم الاستمرارية المزعومة مع الماضي، بحيث يدرك الفكر المفتوح ضرورة التأسيس الوجودي والمعرفي والقيمي وينطلق في إطار نظرة شمولية ومستقبلية، فيغلي بالضرورة مشكلات قديمة ويضع عينا على الذات الجديدة التي يعبر عنها والثقافة الجديدة التي يساهم في تكوينها وعينا أخرى على العالمية الجديدة التي تختلف تماماً عن العالمية التي يعرضها علينا الغرب.. كما ينبغي على الفكر الجديد أن يتحرر من إطار الانفعالات والخطابيات ويأنف من خدمة السياسة الصغيرة- خلافاً لحال السياسة الكبيرة المتعلقة بالتوجيهات الجوهرية للأمة وتقرير مصيرها وذاتيتها واختياراتها في الحياة- كما لابد أن يقف الفكر الجديد موقفاً نقدياً من كل شيء، لأنه ليس هناك مقدس فيما صنع الإنسان، وأن يدرك دور الفكر الحقيقي باعتباره «قائداً للأمة أشد نزاهة من كثيرين، لأنه لا مطلب له غير التعبير عن تصوراته، وخدمة أبناء أمته»[2].

لخص د. محمد جابر الأنصاري بدوره المأزق العربي الراهن في كوننا نعيش علاقة مشبوهة مع انفسنا قبل أن نعيشها مع الغرب، مؤكداً أنه لا يوجد حل سحري للخروج من هذا المأزق التاريخي إلا بالعودة إلى استئناف مسيرة التطور التارخي الشامل، بمشروع نهضوي متكامل، وبنفس طويل، لا يحرق المراحل، ولا يحرق نفسه بالطفرات والمغامرات والحلول المرتجلة الآلية سلماً أو حرباً. وإذ قرر أن هذا الخروج من المأزق لن يحدث إلا بتحرير الوعي العربي الإسلامي العام من أوهام وتصورات مغلوطة كثيرة، لاعادة تأسيسه على التفكير المستقل، الناقد، الحر، المتفتح لكل معطيات الحقيقة، أياً كانت، فقد حدد رؤيته لشروط البدء في عصر تنوير عربي جديد وتصحيح المسار المتأزم للثقافة العربية في علاقتها بواقع المجتمع والعصر واحتياجات الأمة على النحو التالي:

١- إعادة النظر في الأسس والمنطلقات والمسارات العامة للأمة في ظل حرية رأي تتيح طرح أي سؤال.

٢- النظر إلى التراث والحياة والعصر بمنظار جديد وبعين الدهشة البكر، بلا وسطاء، وشراح، وهوامش، بدءاً بإعطاء الماضي والحاضر والتراث لوناً جديداً وبعداً جديداً وعمقاً جديداً.. فتنطلق الأمة بتراثها شابة من جديد.

٣- لا تؤسس نهضات جديدة على

جزئيات ومدارس فرعية وموجات عابرة في المعرفة ينشرها هواة ثقافة.. لابد من تخطي ثقافة الموجات المؤقتة العابرة المتلاشية كزبد البحر باستشراف واستيعاب الأصول المعرفية الرئيسة في التراث وفي العصر، وهضمها وتمثلها بالكامل، ثم الانتقال، لمن شاء الاختصاص، إلى تفرعاتها وجزئياتها، ولكن بعد التمكن من أصولها أولا وقبل كل شيء.. لابد لعصر تنوير جديد من تجاوز ثقافة الموجات العابرة إلى ثقافة الأصول الفاعلة في قضايا العصر، أو في مسائل التراث، لنؤسس نحن أصولنا الجديدة.. في عصر لا يتساهل مع الثقافات المتجمدة وغير القادرة على مراجعة ذاتها وتشخيصها نقدها [٣]

تأثيرات الإمبراطوريات الجديدة:

ينبري كثير من المتغربين العرب لكيل تهم التخلف والتحجر والتشرنق على هامش العصر، أو خارجه، في وجوه من يشخصون الراهن العربي على نحو مماثل لما فعلنا. إنهم بهذا ليسوا حالة عربية مريضة شاذة، وإنما هم تكرار لحالات مماثلة في معظم المجتمعات البشرية المعاصرة التي تواجه خطراً مماثلاً، تماماً مثلما تشكل دعوتنا إلى التصدي لهذا الخطر ظاهرة عالمية شاملة تتكرر في سائر المجتمعات. كتب المفكر الهندي البارز أمارتيا صن في هذا الصدد قائلاً: «إن العالم المعاصر يهيمن عليه الغرب وعلى الرغم من انهيار السلطة الإمبريالية لحكام العالم القدامى، إلا أن هيمنة الغرب لاتزال قوية مثلما كانت، بل وهي في بعض النواحي أقوى مما كانت في السابق، خاصة في الموضوعات الثقافية. وهاهي الشمس لا تغرب عن إمبراطورية الكوكاكولا أو MTV. إن الخطر الذي يتهدد الثقافات الوطنية في عالم اليوم الآخذ في التعولم خطر لافكاك منه إلى حد كبير. والحل الوحيد غير المتاح هو إيقاف عولمة التجارة والاقتصاد، حيث إن قوى التبادل الاقتصادي وتقسيم العمل من الصعب مقاومتها في عالم متنافس يؤججه تطور تقني شامل يعطي للتقانة الحديثة حدا تنافسياً اقتصادياً» [٤].

وهكذا فنحن لسنا فقط في مواجهة جائحة المشروع الإمبراطوري الأمريكي الذي يحشد قوى وأدوات هائلة لفرض هيمنة على العالم، وإنما نواجه سلسلة من «الامبراطوريات» الفرعية في سياق المشروع الإمبراطوري الأمريكي. إمبراطوريات صناعية وتجارية ومالية وفنية وثقافية تنتزع سلطة التدخل في سائر مجالات الحياة البشرية بما يحقق مصالحها وأطماعها.

لئن تساءل كثيرون إزاء الالتباس حول

موقع الحد الفاصل ما بين المعرفي والأيديولوجي في الثقافة، وإزاء إمكان افتراض حياد إنسان أو مجتمع في التعامل مع جائحة العولمة الراهنة وإفرازاتها واختراقاتها مالم يكن هذا الإنسان نداً لها، فإن الباحث الاجتماعي الأمريكي رالف لنتون كان قد شكك قبل طغيان هذه الجائحة في قدرة غالبية الناس على ممارسة الحق الذي تضمنته الفقرة (أ) من المادة ٢٧ من الشرعة العالمية لحقوق الإنسان- القائلة: «لكل إنسان الحق بحرية الاشتراك في الحياة الثقافية للمجتمع والتمتع بالفنون والاشتراك في التقدم العلمي وفوائده» في ظل تسليع الثقافة والحقوق والإنسان، هذا التسليع الذي تمارسه الرأسمالية المتوحشة بأسلحتها الملحقة ذات الطغيان غير المسبوق[٥]. ولا نجد من الحكمة هنا الاستسلام لتحذير كوفي عنان، الأمين العام للأمم المتحدة، عندما علق على نجاح المظاهرات الصاخبة للمعترضين على العولمة من عشرات الدول والقوميات في تعطيل اجتماعات حكام البنك الدولي ومنظمة التجارة العالمية سنة ٢٠٠٠، فقال: «إن الحديث عن إيقاف العولمة أشبه بالحديث عن إبطال قانون الجاذبية!».. بالمناسبة، ربما لم يعلم كوفي عنان بنجاح عدة أبحاث علمية وتجارب وتقنيات في روسيا والولايات المتحدة واستراليا فعلاً في تأمين التحكم بقانون الجاذبية ومقاومتها! [٦]

تتعاظم فعالية تعقيدات التداخل الشديد بين العلم والثقافة والسياسة والاقتصاد ومسائل الحداثة والهوية الحضارية وعصرنة الموروث والوعي بتفاعل موازين القوة وفعلها في عالمنا المعاصر. ولكن كثيراً ما تتكيف هذه الفعالية مفاجآت وتطورات ربما تخرج من سياق التوقعات والخطط. فبينما يتم دفع عالمنا سريعاً نحو دمج الإنسان بالكمبيوتر مثلاً، أصبحت الثقافة علماً إلى حد بعيد، وصار العلم بدوره ثقافة أيضاً بشكل ما، لكن هذا لا يعني بالضرورة الرضوخ والاستسلام لما استشرى من طغيان عبادة التكنولوجيا، جنباً إلى جنب مع طغيان عبادة نسخة عصرية للعجل الذهبي، ومع أمركة تفرض بوسائلها التكنولوجية ووسائطها المادية انحدار مفهوم الثقافة من مستوى الإبداع والإنتاج الفكري إلى مستوى أنماط السلوك. إن القيم الأخلاقية والروحية والإنسانية تملك في رأينا بزور تجديد فعاليتها وتطوير مناعتها ودفاعها عن الذات، مهما اشتط سدنة عبادة التكنولوجيا في التجرؤ على الفطرة الإنسانية والترويج لاستسلام الثقافة نهائياً للتكنولوجيا. نأخذ مثلاً حالة عالم الذكاء الاصطناعي ميرفين مينسكي، حين لوث العلم بالصحافة فجزم أن «عقول السيليكون، صنيعة الذكاء الاصطناعي، ستنمو إلى درجة نصبح معها- نحن

البشر- في عداد المحظوظين لو قبل أصحاب هذه العقول السيليكونية أن يحتفظوا بنا كحيوانات أليفة»! [٧] إن العقل العربي الذي يتكاثر منتقدوه فينا، مجبول بحكم تكوينه وتراكمات بنائه عبر العصور، بروح التصادم- حتى وهو في معاناته الجمود والتيه والقصور والتقصير- مع عقل آخر لا يتورع عن تبشير باستجداء العقول السيليكونية لكي تقبل الاحتفاظ بالبشر كحيوانات أليفة في حظائرها! إن هذا العقل العربي- مهما اشتدت وطأة قصوره وتقصيره الراهنة، وحتى لو سلمنا بما وصفه به د. محمد عابد الجابري مثلاً من أنه عقل صوري بسيط وسلفوي [٨]- يتمثل بوعيه ولا وعيه قول الخالق عز وجل: «ولقد كرمنا بني آدم...» ويلتزم بالتالي الانطلاق من بديهية أنه ليس لمخلوق أن يمتهن من كرمه الخالق، ولعل من أبرز عناصر الصراع الراهن والقادم على المستوى الكوني إعادة تأسيس العلاقات والقيم انطلاقاً من هذه البديهية. لقد دمج الإسلام، الذي يشكل جوهر الذات الثقافية والحضارية العربية، عناصر الإيمان والثقافة في إطار واحد، وضمن نظام سياسي شامل، في عملية بناء الأمة/ المجتمع، متوسطاً ما بين الحس والعقل، موحداً ما بين الحق والسياسة والأخلاق، كما لاحظ لامبتون (A. Lembton) بحق [٩]، مما يميز هذه الذات عن تلك التي قام بناؤها الهجين أصلاً على قواعد نقيضه من قبيل «القوة هي الحق Might is right» و «لكل إنسان ثمن» و «اقتل قبل أن تقتل» و «قيمة المرء بما يملك من مال». تسعى جائحة العولمة المتأمركة إلى فرض قيم هذه القواعد مرجعية عالمية وحيدة، على الرغم من أن غالبية مفكري الغرب الأوربي الذي أفرز تجربة الاستيطان الأوربي في ما بات يسمى أمريكا قد تبرأت منها وهاجمتها، على نحو ما فعل اشبنجلر (أفول الغرب) وهوسول (أزمة العلوم الأوربية) وبول آزار (أزمة الوعي الأوربي) وماكس شيلر (قلب القيم) وروجيه غارودي (الولايات المتحدة طليعة الانحطاط) وكذلك توينبي وبرنا رد شو وبرتراند راسل وآلاف من المفكرين الأمريكيين والأوروبيين. لقد اشتكى الباحث السويسري سيموند دي سيسموندي في القرن التاسع عشر من حضارة باتت فيها «الثروة كل شيء، ولا قيمة للبشر على الإطلاق». وبعده بنحو قرن، وصف هنري برجسون الحضارة الغربية بأنها «آلات لصنع آلهة»، معززاً مبررات ترجيحنا بأن التناقض الجذري بين من يعتقدون هذا من ناحية ومن يؤمنون بإله واحد خلق صانعي تلك الآلات سوف يمضي بعيداً، ولزمن طويل. نتفق هنا مع د. محمد جابر الأنصاري في تمييزه الاستسلام للإرادة الإلهية فيما لا نقدر عليه ولا نستطيع تغييره، وهو استسلام يمثل لب الحكمة

الكونية، وبين استسلام للظلم والخطأ والجور والغزو بأشكاله المختلفة.

كرر موريس دوغانديلاك، أبرز فلاسفة فرنسا المعاصرين، زفرته التي سبق أن أطلقها مفصلة في كتابه «رحلة القرن: ذكريات تسعة عقود» في مقابلة مع أورينت برس [١٠] ودع بها حياته الحافلة، إذ قال: «إياكم أن ترجموا القرن العشرين بالحجارة، لأن المشهد سيكون لامعقولاً في القرن الحالي.. أجل.. إننا سنصبح رعايا الكمبيوتر... كلنا قتلنا في هيروشيما، ولم تعد العبقرية هي التي تدفعنا في اتجاه الآخر، وإنما الخوف.. في هذه الحضارة التي تبيح أرواحنا مجاناً للسوق، لايعدو كل واحد منا كونه معولاً في منجم.. الثقافة الحديثة تعزلنا بطريقة أو بأخرى عن الحياة.. إننا نخرج من القرن العشرين كأننا نخرج من الحياة..»!

هل من سبيل لإنقاذ الذات العربية في ظل مشاهد مستقبلية مخيفة للاجتياح الذي تمارسه بربرية القرن الحادي والعشرين المدججة بالعنصرية والإلكترون والتحكم المالي وتسخير الهندسة الوراثية لإعادة «صنع» البشر والتلويح لأمم كثيرة بالقوة العسكرية الطاغية وأسلحة الإبادة الجماعية في سياق ابتزاز العالم لمصلحة رأسمالية موغلة في التوحش مالم يكن الثقافي طليعة إنقاذ الذات وحماية المصير؟

موقع الذات العربية الثقافية الراهن:

رأى د. مسعود ضاهر في ندوة «نحو نظام ثقافي عربي جديد» (صفاقس، تونس، ٢٢- ١٩٩١/٧/٢٤) أن أبرز سمات المشهد الثقافي العربي الراهن هي: التخلف، القطرية، السكونية، اللاديمقراطية، الاستهلاكية. بينما اعتبر أبو يعرب المرزوقي أزمة العرب الراهنة كونية أمرها يهم العالم أجمع، ويمس العالم أجمع، على الرغم من سقوط العرب المريع الذي طال أمده!.. تكمن هذه الأزمة المستمرة بعد قرون من طلب العرب والمسلمين النهضة في فقدان المؤسسات الوسطى، أي الأسرة والمنشأة والمدرسة والدولة الفاعلة والمعبد. ولئن كان هم ابن تيمية وابن خلدون التحرر من مؤسسات المجتمع الوسطى المشوهة القائمة للتخلص من التردي الميتافيزيقي الخلقي والاجتماعي والسياسي، فإن الخروج من المأزق التاريخي لن يكون بغير الدين، لا كوسيلة سياسية، وإنما كدعوة متعالية لعلاج مسائل الإنسان عامة، إذ لم يكن الإسلام مجرد عقيدة لتوحيد العرب والمسلمين، وإنما هو نظرية في الوجود والقيمة لنجاة الإنسان عامة- أياً كان- من التردي. شدد المرزوقي على أن وزن العرب والمسلمين بين سائر الأمم يتوقف على أن يستمدوا من منزلتهم في الإسلام ما

يؤهلهم بالمثال الذي يقدمونه ليؤدوا دوراً في تحرير العالم الإسلامي من الانحطاط الروحي والمادي، وتقديم مثال أعلى للإنسانية يجعلهم بحق شهداء على العالمين، عبر وحدتهم وقوتهم شرطين لنهوضهم. كما أكد أن الحاجة إلى عصرنة الماضي لا تنفصم عن فهم الحاضر ووعيه وحين إدراك تعقيداته للخروج بنموذج عصري يصلح للمستقبل، خارج أسر النموذج الطاغي الذي باتت العولمة الأمريكية وجهه الكلي العام، والعنصرية الصهيونية وجهه العيني الخاص. شدد المرزوقي أيضاً في كثير من كتاباته على أن فساد النظام التربوي العربي علة كل فساد، متفقاً في هذه النقطة نوعاً ما مع د. هشام شرابي وسواه ممن اعتبروا التخلف العربي نتاجاً للتربية الأبوية البطريركية التي تعمق ثقافة الطاعة العمياء والاستبداد في كل الحقول والمجالات، وعلى كل المستويات [11]. لاحظ محمد جابر الأنصاري بدوره أن العرب مازالوا «يعيشون في ظل تشابك الأزمنة من قديمة ووسيطة وحديثة في المجتمع الواحد والمرحلة الواحدة» [12]، حيث «الغائبان الكبيران في صميم الفكر العربي هما الذات والواقع: خصوصية الذات الجماعية للأمة والواقع بما هو تاريخ وحاضر لتلك الذات بمعناها الحضاري الشامل.. لا يستطيع العقل أن ينتج فكراً إذا لم يجد غذاءه الكافي من

المعرفة، ففي مثل العقل. الفكر. المعرفة، تمثل المادة المعرفية قاعدة المثلث... وليست مصادفة أن الغالب على الثقافة العربية الحديثة الأدب والشعر والتراثيات والأيديولوجيات السياسية، مقابل ضمورها في المعرفة العلمية وفي العلوم الاجتماعية، ذلك أن الجانب الشعوري والرغائبي والتأملي البحت في فكرنا العربي- وهو جانبه المتضخم- لم يستند إلى القاعدة اللازمة من البحث المعرفي في جوانب الواقع العربي ماضياً وحاضراً، وذلك ما جعل منه تركيباً ذهنياً يفتقد قنوات الاتصال مع الواقع تأثراً وتأثيراً» [13]، وهو يحمل الدولة القطرية العربية المفتعلة مسؤلية كبرى ورئيسة عن المأزق الثقافي والحضاري العربي الراهن، هذه الدولة التي «يمكن النظر إليها بتجريد فكري كمرحلة إقطاعية مؤجلة في عصر الرأسمالية العالمية»، وإن حذر من قصر تحميل الأنظمة السياسية ومؤامرات الأعداء كل أوزار التأزم السياسي الشامل وما أفرزه من هزائم ونكبات، مشدداً على ضرورة تأمل طبيعة تكوين القاع السوسيولوجي العربي وبناء العشائرية والطائفية، إلخ التي تفرز تلك الأنظمة والمسلكيات المختلفة والظواهر السياسية السالبة وتحول دون التطور الديمقراطي وإقامة دولة المواطنة الحديثة والمؤسسات والقانون. فصل د. عصمت سيف الدولة

في هذا الصدد التدمير الذي تمارسه التجزئة العربية مذكراً كيف «استطاع الاستعمار أن يخلق على التجزئة، ومنها، صيناً إقليمية للحياة الفكرية والاقتصادية والاجتماعية، أن يربط مصير فئات كثيرة في الأقاليم بالتجزئة وجوداً وعدماً، وأن يخلق للتجزئة رموزاً مميزة من الحكومات والأعلام والأناشيد والتقاليد، وأن يحرك تياراً فكرياً على قدر من القوة يبرر الوجود الإقليمي سفسطة.. وهكذا لم يعد الانتماء إلى الأقاليم تحديداً لموطن الإقامة، بل أصبح إقليمية مضمونها الحضاري شعوبي مرتد إلى مرحلة الطور الاجتماعي السابق، فهي نقيض الحضارة العربية، ومحاولة لنقض التكوين القومي»[١٤]. لاحظ مطاع صفدي من ناحية أخرى «افتقاد ثقافتنا العصرية من تقاليد البحث عن الحقيقة، من عدم الشعور بالحاجة الوجودية بعد اكتشاف الحقيقة»[١٥]، كما قرر أن «الفكر العربي المعاصر المكتوب يبدو عاجزاً عن المشاركة فيما تطرحه اللحظات الانعطافية من تطور الأحداث السياسية، وهذا العجز عن المشاركة بين النص والحدث المداهم يطيح دائماً بهم علاقة بين الفكر والواقع»[١٦]. أما المسرحي والباحث والكاتب شوقي عبد الحكيم فقد قال في آخر حوار معه قبل وفاته مؤخراً أن التاريخ وما رصد من سير وكتابات هو امتداد لصراع العرب مع الآخر، و «أننا أمام مخطط مدروس لتقويض كل ماهو جاد». كما دافع بأن «انزياح المثقف العربي عن دوره الريادي كان قسرياً وليس اختيارياً. لقد أصبحت حياتنا الثقافية تعج بالأسماء، وبعضها تفرضه الأجهزة الإعلامية وبعض المؤسسات الرسمية.. هذا الوضع وللأسف لا يشكل جديداً ولا يضيف للساحة الثقافية والإبداعية سوى سعة الهوة والفجوة بين المؤسسات الرسمية والمثقفين وظهور التكتلات الثقافية الذي يدفع بوجود وتنامي ظاهرة (الشللية) وهي أخطر ما تواجهه الساحة الثقافية العربية..»[١٧].

ذهب كثير من المتغربين العرب، في المقابل، إلى أن المنطق يتعطل، وأن العقل يقف حائراً عاجزاً في تفسير خط الأزمات في المنطقة العربية، أو الهزائم الصارخة المتوالدة التي لم يعد خداع الذات والآخر قادراً على المضي في صفاقة تصويرها انتصارات وإنجازات. يرى هؤلاء أن العقل العربي يلجأ إلى الخرافة كلما اشتدت الأزمات، ويهرع إلى المقدس في التراث العربي لتفسير العجز والنكبات، مما فاقم مأزق العرب الراهن. رأى عبد القادر شرشار أن التراث المقدس والأسطورة شكلا منطق الخيال الجامع القادر على استيعاب مختلف أشكال الصراع، فالتقى بهذا الرأي مع ما توافق على استنساخه واجترراه أكثر الأنثروبولوجيين

والاستراتيجيين والمحللين الأوروبيين والإسرائيليين من أن العرب أدمنوا الهروب من وضعهم التاريخي المتأزم إلى عالم الخيال وخداع الذات بالأوهام والأكاذيب والخرافة والأسطورة والتراث والمقدس إلى درجة أن «العودة إلى الأسطورة والتمسك بالتراث أفقدا العرب والمسلمين القدرة على التعامل مع عالمنا المعاصر... الخطر الذي يقع فيه عالمنا العربي والإسلامي هو استمراره في القطيعة مع العالم المتقدم، والتمسك بالماضي وقيمه التي لم تعد فاعلة في عالم اليوم، (والتي) جعلت الناس يداومون البحث عن المعجزات والقائد الملهم الذي قد يخرجهم من الأزمات» كما كتب د. علي الطراح مثلاً ليخلص إلى أن يقرر أنه «طالما بقي العقل العربي حبيس الأسطورة والمقدس فسيبقى عالمنا العربي على أوضاعه، وتزداد المرارة في عجزنا عن تفسير أحداث العالم وفق رؤية عصرية، ويستمر عقلنا في تفسير الأحداث وفق رؤاه المغلقة على التراث»[18].

لخص طارق حجي بدوره ما اعتبره عيوب التفكير العربي المعاصر- متمثلاً توافق قطاع واسع من منتقدي هذا التفكير- فعرض ١٢ ملمحاً تتوزع على أربعة محاور رئيسة[19]:

١- غياب التسامح: تقلص السماحة وضيق الصدر بالنقد/ وهم احتكار الصواب وتحميل الخطأ للآخر/ التوحيد بين الرأي الشخصي والكرامة والكبرياء.

٢- غياب الموضوعية: المغالاة في مدح الذات/ التهويل/ تمجيد الفرد/ تآكل هامش الموضوعية/ ثقافة الموظفين.

٣- استحضار الآخر: الآخرون إما معنا أو ضدنا [مارس الرئيس الأمريكي جورج بوش الابن وإدارته هذا العيب المنسوب للتفكير العربي بتفوق شديد] الاعتقاد المطلق بنظرية المؤامرة.

٤- عدم توازن الخصوصية الكونية: الإقامة في الماضي/ محليون للنخاع/ التيه الثقافي.

حذر د. أحمد كمال أبو المجد، على صعيد آخر، من خطورة التطرف الفكري والانقسام الثقافي في العالم العربي، ودعا إلى معالجتهما في إطار رعاية المصالح الحقيقية للأمة، بعيداً عن التأثر بمصالح الآخرين والدخول في مخططاتهم الاستراتيجية لتطويع العرب والمسلمين[20]. أما برهان غليون، فكثيراً ما هاجم ثقافة التخلف واشتكى من «غياب سياسات ثقافية وعلمية متسقة وافتقار العملية التعليمية لأهداف واضحة وركاكة ثقافة النخبة العليا، أي ثقافة السلطة والإدارة والقيادة، وتخبط السياسات اللغوية وعدم نجاعتها وسيطرة مناخ الاستهلاك الثقافي الرمزي والتعويضي على الإنتاج الثقافي

والمشاركة الثقافية والعلمية في النشاطات والفاعليات العالمية، وبحث النخب الحاكمة عن المشروعية في نوع من التعبئة الأيديولوجية الوطنية والقومية الرخيصة والشكلية تعوض عن الافتقار للشرعية السياسية، كل ذلك يشكل ثقافة خاصة قائمة بذاتها هي ما نسميه ثقافة التخلف. وهذه الثقافة هي أحد العوامل الرئيسة في إعاقة نمو المعرفة وتكوين وتراكم رأس مال معرفي متوازن بقدر ما تقود إلى بناء نظم ثقافية غير متسقة وغير ناجعة. فلا يمكن لمثل هذه الثقافة أن تشجع على التعلم والتجدد والمعرفة والتفكير والتأمل في القضايا المطروحة، سواء أكانت علمية أم دينية أم اجتماعية أم سياسية، ولكنها تنمي ملكات التسليم بالأمر الواقع والاستسلام للقضاء والقدر..» (٢١)

استخلص جان ماري بونوا من متابعاته أن «العرب يعيشون حالياً وسواس الهوية» (٢٢) فالتقى بهذا نوعاً ما مع ملاحظة د. أنور عبد الملك أن العربي المعاصر يبدو «إنسان استرداد الهوية قبل كل شيء، هوية المجتمع القومي، وضمن هذا الإطار، هوية ذاتيته الخاصة التي يعكس تمزقها هوان المجتمع، لقد قلنا إن نقطة الانطلاق ستبدو نفياً (للآخر)، فالحق والرفض والغضب ستغدو مع غيرها صوراً لهذه البداية» (٢٣).

على جانب آخر. يخرج من صفوفنا بين حين وآخر من يتمرد على الهوية أو يتنكر للانتماء، وإن اعتبر بعضهم خروجه- كما فعل د. علي حرب- تحرراً من الراهن القومي وتجاوزا له من أجل فكر يتجاوز الأصالة والحداثة، وسائر الثنائيات المسيطرة على الفكر التي تحشر المثقفين العرب في عنق الزجاجة بقدر ما تحرجهم بفرض الاختيار بين الأنا والآخر، أو بين الخصوصية والعالمية، لينطلق وفق فلسفية تتيح له ممارسة خصوصيته وإقامة علاقة فاعلة ومنتجة مع حاضره (٢٤).

التغيير قادم، والثقافي طليعته:

تكاثرت على امتداد تاريخنا حالات شديدة التدمير جديرة بأن يستوعب أصحاب السلطان فيها، ومنها لاحقاً، مغزى خطاب الله عز وجل لخاتم أنبيائه بقوله: «فذكر إنما أنت مذكر، لست عليهم بمسيطر»، وقوله: «لا إكراه في الدين»، وقوله كذلك: «وقل الحق من ربكم، فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر»، إذ كثيراً ما يصر عاشق السلطة على التمتع بفرض سيطرته على كل من يصل إليه سوطه أو أذاه، بشبق مرضي، دون حق أو ضرورة، وغالباً ما يكون أول الضحايا أصحاب الفكر والضمير المخلصين لدورهم وواجباتهم. في المقابل، حفل التاريخ بحالات مماثلة لما نعيشه اليوم وصلت إلى نهاياتها أخيراً، ليحل تغيير جذري في

الغالب. وكان للثقافة والفكر الدور الرئيس في التبشير بذلك التغيير وصنعه.

تزداد الحاجة إلحاحاً لعلاج الانكسار في الوعي المتوازن للهوية والحداثة، وتصويب معادلة التواصل والتفاعل البناء ما بين التراث والبناء المستقبلي، وما بين الذات الحضارية والعالم الخارجي، بحيث تستعيد الأمة مناعتها وتفجر قدرات الإبداع والبناء الكامنة المعطلة والمعنية لديها في آن. إن هذه القدرات الكامنة- على الرغم من بؤس ملامح الصورة الخارجية الراهنة- كفيلة بمقاومة الانغلاق والتبلد والجمود والانهيار، وكفيلة بالتخلص أيضاً من عوامل الفشل على الضفة الأخرى من انبهار أبله بالآخر وتقليد أعمى واستلاب له، وغرق في الإحباط واستسهال التعاجز، والاستسلام للتجزئة والتفتيت والاستباحة والغزو. تفجير هذه الطاقات التي طال تعطيلها بإسقاط البدائل المهيمنة التي حاصرت الأمة، وحاصرت مثقفيها خاصة، بين استقالة من الذات وخيانتها، أو انكفاء وانزواء سلبي، أو كمون متحفز لقفزة مغامرة في المجهول، أو ارتهان لجلادي السلاطين، أو هروب من الوطن أو فيه، أو تنكر للذات الحضارية للأمة وانسلاخ منها.. إن التغيير عندنا وفينا قادم، وواجبنا أن نجعله تغييراً تقدمياً تطورياً يحقق نهوضاً حضارياً ويرتقي واقعنا به. ضمانة التغيير إلى أمام عقل نقدي مستقل شجاع يحترم نفسه وينتصر عليها بمعالجة مواطن الخلل والقصور والتقصير فيها، فيفرض على الآخرين احترامه، وبثقافة أكثر تحرراً وإبداعاً وبناء والتزاماً بثوابت الأمة وأهدافها، عمادها الحوار أولاً، والحوار دائماً. إن الأمة كفيلة بهذا التغيير الإيجابي التطويري، تباشره قواها الحية التي يزداد إدراكها يوماً بعد يوم أن بديل التغيير الواعي الأصيل الذي يحرر طاقات الأمة ويحقق لها الارتقاء هو الاضمحلال!

الهوامش

(١) عزت قرني، شروط الإبداع في الفكر العربي الجديد، مجلة الفكر العربي، بيروت، العدد ٧٢، نيسان- حزيران (أبريل- يونيو) ١٩٩٣، ص١٤٥.

(٢) المصدر السابق، ص١٤٧.

(٣) د. محمد جابر الأنصاري، مراجعات في الفكر القومي، كتاب العربي- ١٥٧، الكويت، تموز (يوليو) ٢٠٠٤، ص٧٩- ٧٣.

(٤) أمارتيا صن، التنمية حرية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أيار (مايو) ٢٠٠٤، ص ٢٨٤.

(٥) رالف لنتون، دراسة الإنسان، (ترجمة

عبد الملك الناشف)، المكتبة العصرية، لبنان، ١٩٦٤، ص ٣٨٤.

(٦) د. خير الدين عبد الرحمن، خروج على المألوف في مستجدات الطيران، مجلة القوات الجوية، أبو ظبي، العدد ١٦٢، كانون الثاني (يناير) ٢٠٠٢، ص٧٤- ٧٥.

(٧) Neil Postman, Technology- The surrender of Culture to Technology, Vintage Books, U.S.A, 1992, p111.

(٨) د. محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٨٦، ص٥٦٤.

(٩) شـاخت وبوزورث (تصنيف)، تراث الإسلام، ترجمة د. حسين مؤنس وإحسان العمد، عالم المعرفة، الكويت، كانون الأول (ديسمبر) ١٩٨٧، ص٢٣.

(١٠) نشرت يوم ٢٠٠٠/٣/٢٤.

(١١) أبو يعرب المرزوقي، آفاق النهضة العربية ومستقبل الإنسان في مهب العولمة، دار الطليعة، بيروت، ١٩٩٩.

(١٢) الأنصاري، م.س.ذ.، ص١٠٢.

(١٣) م.س. ذ. ص٧٧.

(١٤) د. عصمت سيف الدولة، عن العروبة والإسلام، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط٢، ١٩٨٦، ص٢٤٢.

(١٥) مطاع صفدي، أزمة الفكر العربي مع منهجياته، الفكر العربي، حزيران ١٩٨٨، ص٣١.

(١٦) المصدر السابق، ص١٩..

(١٧) الرافد، الشارقة، شباط (فبراير) ٢٠٠٤، ص٢٧.

(١٨) د. علي الطراح، الخرافة والعقل العربي، الاتحاد، أبو ظبي، ٢٠٠٤/٥/٢٦، ص٢٣.

(١٩) طارق حجي، نقد الفكر العربي، سلسلة إقرأ، دار المعارف، القاهرة، ٢٠٠٣.

(٢٠) أحمد كمال أبو المجد، أما لهذا الإرهاب من آخر؟ العربي، الكويت، العدد ٤١٥، حزيران ١٩٩٣، ص٣١.

(٢١) د. برهان غليون، ثقافة التخلف، الاتحاد، أبو ظبي، ٢٠٠٣/١٢/٢، ص٣٤.

(٢٢) جان ماري بونوا، أوجه الهوية، الفكر العربي المعاصر، العدد ٣٩، أيار/ حزيران ١٩٨٦، ص ٧٨.

(٢٣) د. أنور عبد الملك، الفكر العربي في معركة النهضة، ترجمة وإعداد بدر الدين عرودكي، دار الآداب، بيروت، ط٣، ١٩٨١، ص٤٦.

(٢٤) د. علي حرب، الفكر والحدث، حوارات ومحاور، ص٢١.

حوار العدد

حوار مع

د. إحسان النص: زهد بالمال من أجل العربية

إعداد: عادل أبو شنب

حـــوار العـــدد

٣٢٠

د. إحسان النص: زهد بالمال من أجل العربية!

حاوره: عادل أبوشنب(*)

لعلّ أبرز ما في مسيرة الدكتور إحسان النص أنه ضحى بعقد للعمل في المملكة العربية السعودية، من أجل نشر اللغة العربية في الجزائر، عندما قامت حركة التعريب فيها.. بعد الاستقلال.

لم أعرف ذلك إلا منه بعد أن بلغ الرابعة والثمانين، بل لم أكن قد التقيت به قط، لكنني كنت أسمع عن فتوحاته وكتبه، فلما تعرفت عليه، وجدت أنه يعرفني، وسمع عني عندما جاءتني خريجة، حاملة ليسانس في اللغة العربية، ترجوني أن (أشكّل) لها نصاً.. لتلقيه في منتدى ما!

(*) أديب وقاص سوري.

حب اللغة العربية

- أين ولدت يا دكتور؟

- في حي (القيمرية) داخل السور.

-إنه الحي نفسه الذي ولدت فيه أنا، متى ولدت؟

- عام ١٩٢١م.

- أين تلقيت علومك الأولى؟

-في مدرسة (السفرجلانية) الخاصة، ثم في مدرسة (الملك الظاهر) الرسمية، ونلت البكالوريا الأولى والثانية منها عام ١٩٤٢م.

- مدة طويلة لنيل شهادتي البكالوريا؟

- عندما انتقلت إلى مدرسة (الملك الظاهر) وضعت في صف أقل مرتين عن الصف الذي كنت وصلت إليه في (السفرجلانية).

- من كان رفاقك في المدرسة؟

- كثيرون أذكر منهم د. شاكر الفحام، والأستاذ عبد الرحمن المارديني مدّ الله في عمريهما.

- وأساتذتك؟

- محمد البزم، جميل السلطان، زكي المحاسني، وجميعهم ارتحم.

- وهؤلاء جعلوا اللغة العربية محببة إليك؟



- كنت مولعاً بالكتابة منذ الابتدائية، وحبب هؤلاء الأساتذة لغتي إلي، فصرت أكتب. هل تعرف أنني أصدرت مجلات بخط اليد في تلك الفترة الجميلة من حياتي؟

دخل الدكتور إحسان النص مسابقة في الفلسفة ، فكان الأول على سورية. وكان من زملائه في الفلسفة عبد الله عبد الدايم، وبديع الكسم وعبد الحميد دركل، ثم انتسب إلى الحقوق، وعندما أعلن عن مسابقة للإيفاد إلى مصر، اشترك فيها وكان الأول.

- ولماذا مصر؟

- كانت الحرب العالمية الثانية قائمة، والبعثات حولت من أوروبا إلى مصر ، فذهبنا إليها.

- كيف استقبلتم في مصر؟

- لأعترف، استقبلنا بشيء من التعالي، كان أستاذنا عبد اللطيف حمزة، يظن أننا دون المصريين في اللغة، وبعد عدة أشهر اعتذر منا ووجدنا أرقى لغوياً ممن يتقنون العربية في مصر.

صديق الشاعر نزار

في هذا الجزء من الحوار، تذكر الدكتور النص أنه عمل بعد البكالوريا رئيساً لقسم الترجمة في وزارة الإعاشة، لكن هذا العمل لم يستمر سوى سنة واحدة، فقد أرسل إلى مصر، بعد المسابقة، ومعه رفيق عمره الدكتور شاكر الفحام رئيس مجمع اللغة اليوم.

-كم كنت تتقاضى وأنت في البعثة؟

- خمس وثلاثون ليرة سورية لكل موفد، لم تكن تكفي، وساعدنا الأشقاء المصريون، فأدخلونا في بيت الطلبة بلا مقابل.

- كم كانت فترة الإيفاد؟

- أربع سنوات، عدت بعدها إلى دمشق حاملاً الليسانس في اللغة العربية.

- عدت إلى القيمرية؟

- كلا، إلى مأذنة الشحم، في بيت انتقلنا إليه، وكان قريباً من بيت الشاعر نزار قباني الذي كان صديقي وابن حارتي الجديدة.

- وبعد الليسانس فكرتم بالدكتوراه؟

-فكرنا، لكن المرحوم ساطع الحصري رفض، عندئذ عينت أستاذاً للغة في حلب ثم في دمشق، وبقيت عشر سنوات، حتى اقتنعت الوزارة بأحقيتنا بالإيفاد، فأوفدنا.

-إلى أوروبا؟

-بل إلى مصر.

-لماذا إلى مصر هذه المرة أيضاً؟

- كان العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦ مما يعني أن أوروبا لن تستقبلنا،فذهبنا أنا والدكتور شاكر الفحام وكان المشرف على رسالتينا الأستاذ شوقي ضيف، رحمه الله.

-ومن كان أساتذتكم؟

- طه حسين، أحمد أمين، عبد اللطيف حمزة،أمين الخولي.

-أعلام اللغة في مصر وقتئذ.

- كان هذا من حظنا الحسن.

- ماهو عنوان رسالتك؟

- للماجستير أم للدكتوراه؟

- للإثنتين.

- للماجستير كان العنوان (الخطابة في العصر الأموي) وللدكتوراه (العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي).

- هل أصدرتهما في كتب؟

- أثناء إقامتي في مصر، طبعت لي دار المعارف رسالة الماجستير.

- ورسالة الدكتوراه؟

- طبعتها دار الفكر في سورية، وكانت كتاباً كبيراً وهاماً.

مهمة قومية في الجزائر

- عندما عاد الدكتور إحسان النص بعد نيله الماجستير ثم الدكتوراه، أصدر عشرة كتب في الأدب العربي وتفرعاته كالعروض والبلاغة، ولجأ إلى طريقة التحليل التي كان قد جاء بها من مصر، وكان قد عين مديراً لثانوية جول جمال، غير أنه نقل بعدها أستاذاً في الجامعة السورية، جنباً إلى جنب مع رفيق عمره ودربه الدكتور شاكر الفحام.

لم يكن رئيس قسم اللغة العربية في كلية الآداب سعيد الأفغاني يجامله كثيراً، لكنه عاد إليه، واعتذر منه لأنه شهد من مناقبيته وحبه للغة العربية ولتدريسها ما لم يتوقعه، فاقترب الرجلان من بعضهما البعض، مما كان له أثر كبير على تدريس العربية في الجامعة، وتخريج طلاب جيدين فيها.

في هذه الأثناء كانت الجزائر قد حصلت على استقلالها، ونادى المنادون بتعريب جميع المرافق التي كانت تسير باللغة الفرنسية، بعد استعمار دام أكثر من مئة وثلاثين سنة، وقد أرسل الدكتور أحمد طالب الإبراهيمي وزير التربية في الجزائر يطلب الدكتور النص للمجيء إليها للإسهام في عملية التعريب التي لم تكن سهلة.

- لماذا لم تكن سهلة ؟لماذا؟

- كان هناك أناس يرفضون العربية ويؤثرون عليها اللغة الفرنسية، وكان لهم صوت.. لذلك صادفت متاعب ومصاعب جمة في مهمتي القومية التي ذهبت إليها وحدي لكنني لم ألن أو أتراجع.

-ما هي هذه المتاعب؟

- تصور، لقد أخروا إعطائي رواتبي هناك ستة أشهر، لكنها كانت مهمة قومية، وكنت مستعداً للتضحية في سبيل إتمامها، تماماً كما ضحيت عندما تخليت عن عقد أرادت السعودية إبرامه معي في الفترة نفسها، للتدريس في جامعاتها.

- هل حدث هذا فعلاً؟

- حدث هذا، كان أمامي خياران إما المال أو العروبة، فاخترت العروبة وسافرت إلى الجزائر لتعريب قسم اللغة العربية في كلية الآداب هناك.

-كم بقيت في الجزائر؟

- ست سنوات، وكانت هذه الفترة بمقياس التعاون في بلد غير بلده، مدة طويلة.

-ماذا فعلت هناك؟

- خرجت طلاباً كثراً، يتقنون اللغة العربية ، وكانوا لا يعرفونها

كتب صدرت

-حدثني الآن عن مؤلفاتك.

- أصدرت بعض الكتب.

-مثل ماذا؟

- كتاب عن شاعر الرسول (حسان ابن ثابت) وكتاب آخر عن الشاعر الجاهلي (زهير بن أبي سلمى)

-أعرف أن لك كتاباً، عنوانه (الشعر السياسي في العصر الأموي) لكنني لم أطالعه ولم أره.

-نعم هذه الكتب أصدرتها بعد عودتي من الجزائر.

- وكتاب لك عنوانه (الشعر العربي في العصر الأموي).

- نعم ، يؤسفني أن هذه الكتب جميعها قد نفد، ويسرني أن أقدم لك نسخاً منها إن وجدت.

-شكراً لك إن وجدت وإن لم تجد، وعسى أن تعاد طباعتها.

في عام ١٩٧٩ بعد أن أمضى فترة لا بأس بها أستاذاً ثم عميداً لكلية الآداب في جامعة دمشق، استقال من الأستذة والعمادة وذهب إلى الكويت أستاذاً في قسم اللغة العربية في الجامعة هناك، ثم رئيس قسم،وكان هناك أساتذة من سورية.

-ألم تصدر في هذه المرحلة كتباً؟

- بلى، أصدرت كتاب (اختيارات من كتاب الأغاني)

-أعرف أنه صدر في أجزاء؟

- صدر في ستة أجزاء ضخمة.

-كم بقيت في الكويت؟

- عشر سنوات ، كانوا يريدون التمديد لي، لكنني صممت على الانسحاب والتقاعد.

-متى كان ذلك؟

- عام ١٩٨٩.

-قبل سنة واحدة من اجتياح الكويت؟

- بالضبط!

- هل كان ذلك نتيجة إحساس، توجس بأن الاجتياح سيتم؟

- لا أبداً، كنت قد تعبت، وتعرضت لبعض الأمراض فآثرت التقاعد من العمل كله.

القبائل العربية

- لكنك، عدت إلى دمشق، وانتخبت عضواً في مجمع اللغة العربية؟

- كنت انتخبت قبل ذلك بعشر سنوات، لكنني أخرت استقبالي كل هذه المدة.

- غدوت عضواً في المجمع؟

- نعم، وكان الدكتور شاكر الفحام رئيساً للمجمع.

- هل عملت بعد ذلك؟

-عملت..

- مع أنك تقاعدت؟

- تقاعدت من العمل الوظيفي، لكنني ما أزال أفكر والحمد لله.

- ماذا عملت؟

- رحت أعمل رئيساً لقسم الحضارة العربية في الموسوعة العربية لكنني تفرغت بعد ذلك للمجمع، وانتخبت بعد ثلاث سنوات نائباً لرئيس المجمع.

-نائباً . للدكتور شاكر الفحام؟

- أجل. وكان منوطاً بي الندوات والمؤتمرات التي يعقدها المجمع أو يحضرها.. وهي مهمة ليست سهلة، لكنها ليست مستحيلة.

- عاد الرفيقان فاجتمعا ثانية.

- أجل.. إنه رفيق حياتي ودربي ومسيرتي.

-ألم تصدر كتباً في هذه الفترة؟

-أصدرت أعظم كتبي وأهمها في رأيي ورأي الذين طالعوه.

- ماهو؟

- القبائل العربية، أنسابها وأعلامها.

-عم يتحدث؟

- من عنوانه يعرف مضمونه، كتبت عن القبائل العربية وعن الأعلام فيها ولم أترك صغيرة أو كبيرة في القبائل إلا وذكرتها.

-أي أنك قفزت إلى علم الأنساب؟

- ليكن هذا ، لكني أستطيع أن أقول إنه كتاب فريد لم يوضع مثله.

- أعرف أن بعض المؤلفين قد كتبوا في علم الأنساب هنا في سورية؟

- حاول بعضهم، لكنه قصر، وكان بعضهم يريد أن يكتب في أنساب العرب لغاية في نفسه. أما كتابي هذا فهو إضافة إلى أنه فريد من نوعه لم يقصد منه إلا الناحية العلمية، في وقت باتت فيه مثل هذه العلوم.. غريبة ومنسية.

-ما الذي تعده الآن؟

-أعددت كتاب (قواعد الإملاء) وأعمل في (تصحيح الأخطاء الشائعة) وما أكثرها.

الشغل الشاغل

صباح كل يوم جمعة ترى الأستاذ الدكتور إحسان النص بتواضعه، ومناقبيته، يجالس في مقهى الشام زملاء قدامى له، كعبد الرحمن مارديني ، مرة كل أسبوع يدخل المقهى، وهذه صلته بالعالم الخارجي، إن شغله الشاغل هو اللغة

العربية التي نذر نفسه لها، وقدم لها حياته، وضحى بالغالي من أجلها.

قلت للدكتور إحسان النص:

-أعرف شيئاً كثيراً عن تعصب الجزائريين للعروبة والعربية، مرة كنت في الجزائر أحضر مؤتمراً للأدباء العرب، عندما ناقشوا في مدينة وهران (القضية) رأيتهم متحمسين للغة العربية، يرفضون أية لغة سواها، همست في أذن رفيقي المرحوم محي الدين صبحي عن ذلك، فرفع إصبعه وطلب الكلام، وتكلم فقال إن هذه نظرة متعصبة، لأن في معرفة اللغات منفعةللبلاد، وقديماً قيل (تعلم لغة بلاد تأمن جورها)فكأن عش زنابير حط على صاحبي، سبوه وعزلوه، وهرب المرحوم شكري فيصل من جانبه.

قال الدكتور إحسان النص:

- معك ومع المرحوم محي الدين حق، لكن ما فعله الفرنسيون في الجزائر خلال أكثر من مئة وثلاثين سنة جعل الجزائريين يبغضون الفرنسية ولا يقبلون غير العربية، على أية حال كانت لي مهمة في الجزائر، وهي تعريب قسم اللغة في كلية الآداب، فكأنه كان لي أثر في تحويل البلاد إلى عربية، إن لي هذا الشرف.

محطات:

❖ الدكتور إحسان النص متزوج، وله ثلاثة أبناء، ابنتان وشاب، أما ابنه الرابع، بكره، قد توفاه الله في حادث.

❖ يحن إلى مجتمع الحارة في القيمرية أو مأذنة الشحم، لكنه يقطن اليوم في حي سكني من أحياء دمشق الراقية.

❖ وجد نسخة من كتابه (العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي) بصعوبة، فقدمها هدية لصديقه الأستاذ مروان شاهين، الذي قدمها لي لأصور غلافها.



❖ يقال إن كتابه الذي أصدره عن شاعر الرسول حسان بن ثابت قد نفدت نسخه بعد وقت قصير من إصداره.

❖ يحضر كل صباح جمعة جلسة لأصدقائه القدامى في فندق الشام وأبرزهم الأستاذ عبد الحميد مارديني.

متابعات

صفحات من النشاط الثقافي

إعداد: أحمد الحسين

كتاب الشهر

عالم النبات في الأدب العربي

عرض وتقديم:
محمد سليمان حسن

زاوية العدد:

في ضيافة شيخ الرواية السورية

نجم الدين السمان

متابعـــات

٣٢٨

صفحات من النشاط الثقافي

أحمد الحسين(*)

احتفالية كتاب الإنترنت:

أقام اتحاد الكتّاب العرب بدمشق احتفالية خاصة بمناسبة مرور عام على تأسيس اتحاد كتاب الإنترنيت العرب، وانعقاد المؤتمر التأسيسي الأول لفرع هذا الاتحاد في سورية.

وألقى الدكتور حسين جمعة رئيس اتحاد الكتّاب العرب كلمة أكد من خلالها أهمية هذا الحدث، ورعاية المكتب التنفيذي للاتحاد لهذه الفعالية انطلاقاً من إدراكه لأهمية الإنترنيت في عالم اليوم، مشيراً إلى مكانة الثقافة العربية، و ما تتعرض له الأمة العربية من ضغوط ومؤامرات تستهدف حضارتها وثقافتها، وما يقتضيه ذلك من تضافر الجهود للوقوف في وجه كل ما من شأنه الإساءة إلى لغة العرب وثقافتهم، منوهاً بالجهود الطيبة التي يبذلها الجيل الشاب على الصعيد الرقمي، مجدداً دعم اتحاد الكتاب العرب لنجاح قيام اتحاد كتاب الإنترنيت العرب ليأخذ دوره على الصعيد الثقافي في العالم العربي.

(*) كاتب وباحث في التراث العربي (سورية).

ومن جانبه تحدث الروائي الأردني محمد سناجلة رئيس اتحاد كتّاب الإنترنيت العرب عن دور الاتحاد وتواجده على الساحة العربية، وما يحمله من فكر عربي يهدف إلى إحداث ثورة معرفية في الفكر الثقافي العربي بأكمله، وإحداث تغيير شامل في طرق التفكير ذاتها ومن ثم في وسائل الفعل الإبداعي.

وكان الروائي سناجلة قد أعلن: أنه تم تسجيل الاتحاد كهيئة ثقافية مستقلة، وسعيه ليكون هيئة ثقافية إعلامية فاعلة، تتمتع بإدارة فاعلة، تعمل من أجل إحداث فروع له على الساحة الثقافية العربية وبلدان المهجر العربي، موضحاً في حديثه أن مرحلة التأسيس تقترب من نهايتها، وخاصة على صعيد البنية التحتية الرقمية، مشيراً إلى أن موقع الاتحاد أصبح يضم مواقع فرعية لأغلب أعضاء الاتحاد، والتي تشمل مجمل نتاجهم الإبداعي والخبرية.

وقد بلغ عدد زوار هذا الموقع نحو مليون زائر وهو في ارتفاع متزايد يومياً، مضيفاً أن الاتحاد سيصدر قريباً مجلته (مجلة الثقافة الرقمية) وسيطلق عما قريب منتداه الخاص، بعد أن تم إنجاز تأسيس دار نشر الكترونية ضخمة في موقعه على شبكة الإنترنت.

وعلى صعيد البنية التحتية الواقعية قال سناجلة: إنه بعد تسجيل الاتحاد بدأت الاستعدادات لإنشاء فروع له في دول عربية وأوروبية منها: مصر والمغرب وسوريا وفلسطين وتونس وألمانيا وإيطاليا لينطلق الاتحاد نحو بعد عالمي.

ويذكر أن الروائي سناجلة هو صاحب أول رواية رقمية تفاعلية في الأدب العربي، وقد أطلق عليها عنوان (ظلال الواحد) وقد صدرت عام ٢٠٠١، تلتها روايته الثانية (شتات)، الصادرة عام ٢٠٠٥، والتي توصف بأنها الأكثر اكتمالاً ونضجاً في مجال الكتابة الرقمية المنتجة حتى الآن، من جهة استخدام الأدوات الرقمية بتقنياتها العالية.

وما يجدر ذكره أن نخبة من الكتاب والمثقفين العرب المهتمين بالعالم الرقمي قد أسست اتحاد كتّاب الإنترنيت العرب في آذار من عام ٢٠٠٥، بهدف المساهمة الفاعلة في نشر الثقافة والإبداع الأدبي العربي، من خلال استخدام وسائل العصر الحديث الذي نعيشه، وتوجيه جهود المثقفين العرب، وبخاصة أعضاء الاتحاد إلى ترسيخ مفهوم الثقافة الإلكترونية، والدخول إلى العصر الرقمي بقوة وفاعلية مؤثرة على مستوى العالم.[1]

❖ ملتقى المبدعات العربيات:

أجمعت المشاركات في الدورة الحادية عشرة لملتقى المبدعات العربيات، الذي عقد في مدينة سوسة التونسية، على "افتقار المشهد الثقافي العربي لحركة نقدية نسوية بالقياس لما وصلت إليه التجربة الإبداعية للمرأة العربية"، وشددن في الندوة التي تناولت "إبداع المرأة العربية في نقد الفنون" على "العوائق التي تواجه النقد النسائي في مجال الفنون" وعلى أهمية إقامة رابطة للناقدات وإصدار مجلات ثقافية مختصة في نقد الفنون من سينما ومسرح وموسيقى وفن تشكيلي.

وفي هذا السياق أشارت الناقدة الموسيقية اللبنانية سحر طه إلى أن عدد الناشطات الإعلاميات في لبنان ازداد في

السنوات القليلة الماضية بشكل كبير حتى باتت لا تخلو صحيفة أو اسبوعية أو منبر من وجوه نسائية طموحة، تضج نشاطاً وحيوية تتابع بشكل دؤوب الحركة الثقافية في لبنان بكل تنوعها ومجالاتها.

وأضافت "لعل الموسيقى والغناء من أكثر المجالات التي تنشط فيها الإعلامية كمغطية للحدث، غير أن ذلك لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نسميه أو نعتبره تياراً أو حركة موسيقية نقدية نسوية، داعية إلى جمع شتات النقاد الموسيقيين تحت ظل اتحاد أو جمعية أو مؤسسة عربية تتداول شؤون الموسيقى لتعزيز دور النقد وتشجيع المرأة أكثر على دخول هذا الميدان ليكون لها دور فعال فيه.

وفي الإطار نفسه قالت سهير طلعت الأستاذة في المعهد العالي للنقد الفني في مصر هناك بعض المحاولات الجادة للمرأة في مجال الكتابة عن الموسيقى والفنون مستدركة القول:لكننا ما زلنا نأمل في أن يتطور النقد الموسيقي ليكون له دور فعال في تثقيف الجمهور المتلقي موسيقياً، ومؤكدة أن "النقد الموسيقي يمكن أن يساهم ويساعد المجتمع على الانفتاح على جميع الاتجاهات الموسيقية المعاصرة في العالم مع الحفاظ على هويتنا الموسيقية العربية.

من جهتها نوهت رويدة كناني بالتجربة المتميزة في الفن التشكيلي في سوريا غير أن عدد اللواتي تميزن وبرزن فيه قليل بالقياس لمن عملن وأبدعن في هذا الفن، وأضافت: لابد من الاعتراف بأن الموهبة الفذة عند المرأة في بداية حياتها الفنية تضعف مع الحياة العائلية ومسؤوليات الأمومة التي كثيراً ما تحول دون متابعة طريقها الإبداعي، فضلاً عن العديد من الإحباطات الداخلية والخارجية التي تمارس عليها وتقف عائقاً في طريق تقدمها في جميع مجالات الحياة الإبداعية.

وأكدت الناقدة العراقية عواطف نعيم مؤسسة رابطة نقاد المسرح في العراق على أن الحرية أساس أي منطلق فني أو ثقافي، وأضافت: إن فضاءات الحرية تولد لنا أعمالاً ومنجزات ثقافية صحيحة وسليمة تضيف إلى الحركة بمجملها فناً وفكراً متجدداً.

أما المخرجة التونسية سلمى بكار فقد ركزت في مداخلتها على ما يسمى بالنقد الذي ينطلق من أغراض شخصية ليحطم عملاً إبداعياً كلف منجزه مشقة وتعباً كبيراً، وتساءلت: هل يحق للناقد أن ينتقد بلا هوادة ودون شفقة من غير تلقي أي تصحيح أو تصويب؟.

وتخلل الملتقى عرضان سينمائيان الأول بعنوان "التأشيرة" للمخرج التونسي إبراهيم اللطيف يتناول فيه مشكلة حصول شاب مغاربي على تأشيرة سفر إلى أوروبا والثاني "خشخاش" لسلمى بكار إضافة إلى سهرة فنية لمجموعة موسيقية من فرنسا.

وينفرد الملتقى منذ أكثر من عشر سنوات في طرح قضايا وموضوعات ذات صلة بإبداعات المرأة العربية في مختلف الميادين الثقافية من سينما ومسرح ورقص وموسيقى وفن تشكيلي. (٢)

كناوة موسيقى الروح:

شكلت موسيقى التعايش الكوني محور

مهرجان كناوة، الذي احتضنته مدينة الصويرة المغربية، والذي تسعى من خلاله لتكون محطة للتواصل الفني، وفضاء للتعايش الكوني بين الشعوب والثقافات.

وقد تميزت دورة مهرجان هذا العام بمشاركة أكبر فناني الجاز والبلوز في العالم، وهو ما يمنح المهرجان طابعاً احتفالياً ضخماً، تمتزج فيه الموسيقى المغربية العربية والأفريقية بموسيقى العالم، رغم اختلاف الأديان والأجناس.، حيث استقطبت فعاليات المهرجان الآلاف من السواح والزوار والعديد من الفنانين العالميين من أبرزهم عازفا القيثارة الأمريكيان: بات ميثني وكوري هاريس اللذين قدما عروضهما أمام أكثر ٥٠٠ ألف متفرج في الهواء الطلق بالنظر إلى شهرتهما العالمية، خاصة لدى الشباب من هواة البلوز والجاز.

وقد أضفى المهرجان على المدينة الساحلية الجميلة طابعاً سياحياً بامتياز، فاستقبلت الآلاف من السياح. وأحيت الفرق سهراتها إلى آخر الليل بكثير من الإيقاعات والرقصات، التي أكدت أن موسيقى الكناوة، وبالرغم من المشاركة الدولية ظلت تسيطر على أقوى لحظات المهرجان، وهي موسيقى تقليدية تعود إلى جذور أفريقية قديمة، وإلى آلاف السنين، ولها طقوسها وهواتها من جميع أنحاء العالم.

يشار إلى أن كناوة فرقة موسيقية ذات إيقاعات قوية محملة بثقل الأساطير والمعتقدات ومشحونة بإرث قديم، ويتميزون عن باقي الفرق الموسيقية التقليدية بلباسهم المشكل من اللون الأحمر والأزرق والأخضر، وقبعاتهم الصوفية وآلاتهم الوترية الغليظة، وغالباً ما تصنع حبالها من أمعاء الماعز، وتحدث أصواتاً مليئة بالرهبة والحزن.

وتسمية كناوة هي "تحريف للاسم الأصلي الذي كان (كينيا) (غينيا)، وما تزال (الطريقة الكناوية) متواجدة في العديد من المدن والقرى المغربية حتى اليوم خصوصاً في مدن مراكش والصويرة والرباط ومكناس، ويروى أن الكناوة ينحدرون من الصحراء، وقد وصلوا من التخوم الإفريقية، وسكنوا المغرب قديماً، وكونوا فرقاً موسيقية، تمزج في إيقاعاتها الأساليب الموسيقية الأفريقية والأمازيغية وطقوسها غريبة في بعض الأحيان، حيث يعتقدون أنها تشفي من رزايا الروح كما يقولون.

ويبقى مهرجان كناوة من المهرجانات المغربية الشهيرة، التي حافظت على طابعها الموسيقي التقليدي مع إضفاء نكهة عالمية، وذلك باستضافة فرق أجنبية شهيرة، وإدراجها ضمن سهرات مختلطة مع فرق كناوة، وهو ما يعطي للتظاهرة العالمية طابعاً تواصلياً وكونياً، حيث الموسيقى في الهواء الطلق تتحد وتتمازج وتتعانق في سلام وتعايش ساحرين.[٢]

❖ متحف عالمي بصحراء مصر:

وقعت اليابان ومصر اتفاقاً تقدم بموجبه طوكيو إلى القاهرة مبلغاً مقداره نحو ٣٠٠ مليون دولار، للمساهمة في تمويل مشروع بناء المتحف المصري الكبير الذي تقدر كلفته بنحو ٥٥٠ مليون دولار.

وكانت وزارة الثقافة المصرية أعلنت قبل

خمسة أعوام عن المشروع الذي يتضمن حسب قولها تشييد أضخم متحف في العالم على مساحة ١١٧ فدان في منطقة تشرف على هضبة الأهرامات، وتقع على الطريق الصحراوي الذي يربط العاصمة المصرية بمدينة الإسكندرية الساحلية.

وحسب الخطة الموضوعة من قبل المجلس الأعلى للآثار التابع لوزارة الثقافة المصرية، فإن بناء هذا المتحف سيستغرق خمس سنوات وسيتسع بعد الانتهاء منه لنحو ١٠٠ ألف قطعة أثرية فرعونية تعود إلى عصور الأسر الفرعونية المتعاقبة، وبينها كنز توت عنخ آمون آخر ملوك الأسرة /١٨/ الذي يتجاوز عدد قطعه الذهبية والعادية الخمسة آلاف قطعة، ومن المتوقع أن تبدأ الخطوات الأولى من عملية التشييد خلال العام الجاري حيث سيتم تجهيز مبنى لترميم القطع الأثرية التي سيتم عرضها تبلغ مساحته ١٤ ألف متر مربع إلى جانب مخازن مختلفة للآثار، ويأتي في مرحلة لاحقة تشييد المتحف نفسه، حيث سيبلغ طول واجهته الرئيسية ٦٠٠ متر وارتفاعها ٤٠ متراً، وستستخدم في بنائها حجارة الألبستر الشفافة والعاكسة للضوء، بما يحمله ذلك من جمالية ضوئية لهذا الصرح الضخم، وسيتم وضع تمثال رمسيس الثاني عند مدخل المتحف بعد نقله من مكانه الحالي في ميدان رمسيس (باب الحديد سابقاً) بتكلفة تصل إلى مليون دولار.

وقد شاركت ثلاث جهات يابانية في تقديم هذه المنحة، والقرض هي الهيئة اليابانية للتعاون الدولي، التي ستتولى إيفاد خبراء للإشراف على مراحل التصميمات التفصيلية، وهيئة التجارة الخارجية التي ستقوم بتنفيذ الجزء الخاص بتكنولوجيا المعلومات، وبنك اليابان للتعاون الدولي. (٤)

❖ **أفلام عربية في مهرجان سنغافورة:**

اختتمت في سنغافورة فعاليات الدورة التاسعة عشرة لمهرجان سنغافورة السينمائي الدولي، وهو أحد أهم المهرجانات التي تهتم بسينما الدول الآسيوية، وبخاصة دول جنوب شرق آسيا.

وقد تميز مهرجان هذا العام بعرض أكثر من ٣٠٠ فيلم من ٤٠ دولة مقسمة على عدد من البرامج من بينها برامج السينما الآسيوية، والسينما العالمية، وجوائز الشاشة الفضية، كما تم تسليط الضوء بشكل خاص على ثورة أفلام السينما الرقمية (الديجيتال) في الفليبين، والتي بلغ نتاجها من الأفلام الروائية الطويلة من النوعية الرقمية (الديجيتال) ما يزيد على الثلاثين فيلماً، وهو ما يمثل حوالي ٤٠٪ من مجموع الإنتاج السينمائي في الفليبين من الأفلام الروائية الطويلة المنتجة عام ٢٠٠٥.

وقد تنافس أحد عشر فيلماً في قسم المسابقة الرسمية، وهو القسم المخصص للأفلام الآسيوية المنتجة خلال عام ٢٠٠٥، منها: فيلم دنيا إخراج جوسلين صعب (لبنان) وفيلم تحت السقف إخراج نضال الدبس (سورية) على جائزة الشاشة الفضية لأفضل فيلم آسيوي روائي طويل.

وكانت لجنة التحكيم المؤلفة من المخرج الفلسطيني ميشيل خليفة، والمصوران السينمائيان الفيلبينيان لي ومايلي، والسنغافوري غوه مينغ هينغ، والناقدان

السينمائيان إد ليانو من الفليبين وليم فونغ وي من سنغافورة، قد أعلنت جوائز مهرجان سنغافورة الدولي لدورته التاسعة عشرة في صالة العروض السينمائية الجديدة الملحقة بمتحف سنغافورة القومي وسط حشد من فناني السينما السنغافورية والآسيوية، وعدد من الصحفيين والنقاد وكتّاب السينما.

فاز الفيلم الياباني «مجرد كلام» للمخرج ريويشي هيروكي بجائزة الشاشة الفضية، كأفضل فيلم روائي آسيوي، كما فاز الفيلم الاندونيسي «غي» للمخرج ريري بجائزة لجنة التحكيم الخاصة، وفاز المخرج السنغافوري «كلفين تونغ» بجائزة أفضل مخرج عن فيلمه «قصة حب»، وهو إنتاج مشترك (هونغ كونغ وسنغافورة) كما فاز الفيلم الفليبيني «تودو تودو تيروس» للمخرج جون توريس والفيلم الصيني «نأخذ الوالد إلى البيت» للمخرج ينغ ليانغ بجائزة النقاد الآسيويين والدوليين.

أما جائزة أفضل ممثل فقد فاز بها الطفل الفليبيني «إليجا كاستيللو» عن دوره في فيلم بيبوت، النجم الأعظم للمخرج الفيليبيني كلودوالدو ديل موندو جونيور، كما فازت الممثلة المصرية حنان الترك بجائزة الشاشة الفضية كأفضل ممثلة في مهرجان سنغافورة السينمائي الدولي عن دورها في فيلم «دنيا»، والذي عرض تحت عنوان «بلاش تبوسني في عيني» للمخرجة اللبنانية جوسلين صعب، وذلك لتجسيدها شخصية المرأة المصرية، وسعيها لإثبات حضورها، ومشاركتها الاجتماعية الفاعلة في مختلف جوانب المجتمع والحياة.

وقد اختارت إدارة المهرجان هذا العام السينما العربية لتلقي عليها الضوء لأول مرة، من خلال برنامج خاص أطلق عليه: الحياة الغامضة للمجتمعات العربية، كما اختارت إدارة المهرجان أيضاً ولأول مرة فيلماً عربياً ليكون فيلم افتتاح المهرجان، وهو فيلم «دنيا» للمخرجة اللبنانية جوسلين صعب.

وبالتعاون مع متحف سنغافورة القومي قامت إدارة المهرجان بطبع وتوزيع نشرة على جميع رواد المهرجان للترويج لبرنامج الأفلام العربية، وجاء في مقدمتها: أن هذا البرنامج يركز على عالم السينما العربية المعروف قليلاً لنا، ويعرض أفلاماً من العراق، وسورية، وفلسطين، ولبنان، ومصر، والمغرب، وأول فيلم روائي يخرج في اليمن.

وقد تضمنت المشاركة العربية عرض ١٨ فيلماً روائياً وتسجيلياً تمثل الإنتاج السينمائي لدول عربية مختلفة في عروض جماهيرية لأول مرة في سنغافورة، من بين هذه الأفلام: فيلم «بحب السيما» إخراج أسامة فوزي (مصر) وفيلم «دنيا» إخراج جوسلين صعب (لبنان) و«تحت السقف» إخراج نضال الدبس (سورية)، وفيلم «يوم جديد في صنعاء القديمة» إخراج بدر بن حيرسي (اليمن) وفيلم «الطفل النائم» إخراج ياسمين كساري (المغرب) بالإضافة لبعض الأفلام التسجيلية عن المثقف الفلسطيني البارز إدوارد سعيد وأخرى عن الحرب العراقية.

كما تضمن البرنامج تحية خاصة للمخرج الفلسطيني ميشيل خليفة من خلال عرض عدد من أعماله السينمائية، وهي: عرس الجليل، وحكاية الجواهر الثلاثة، وسفر الحجارة، ونظمت إدارة

المهرجان بالتعاون مع متحف سنغافورة القومي ندوة عن تاريخ السينمات العربية المختلفة والتيارات السينمائية المعاصرة، شارك بها المخرج أسامة فوزي والناقد السينمائي وائل عبد الفتاح، والمخرج ميشيل خليفة، والمخرج نضال الدبس، والمخرجة جوسلين صعب، وحضرها جمع كبير من جمهور السينما والنقاد والصحفيين، وصناع الفيلم في سنغافورة.

وقد علق بعض النقاد المهتمين بالسينما في سنغافورة على الأفلام العربية قائلاً: إن صناع الأفلام العربية لديهم قدرات عالية في طرح مواضيع ذات حس سياسي، وبعد اجتماعي عميق، ولكن أفلامهم معروضة ببساطة وسهولة غير عادية، وبدون أي ضجيج حتى لا تشعر بأي رائحة سياسة بها، لا أدري كيف يصنعون ذلك؟.[5]

❖ **موتزارت في أبو ظبي:**

اختتمت في أبو ظبي أعمال المهرجان العالمي الثالث للموسيقى الكلاسيكية، الذي أقيم بعنوان عام الموسيقار العالمي موتزارت، حيث خصص العام الحالي للمهرجان الذي حضره وشارك فيه أشهر وأبرز قياديي الفرق الموسيقية العالمية والأوبرا تخليداً للموسيقار العالمي موتزارت، إضافة إلى محاضرات وعزف حي لأعماله.

وقد اشتملت فعاليات المهرجان على تقديم فرقة "الأوركسترا اللبنانية العالمية"، بقيادة الموسيقار الدكتور وليد غليمة، العديد من المقطوعات الموسيقية الفنية المشهورة، والخاصة من السيمفونيات الشرقية والموسيقى العربية الكلاسيكية، وكانت فعاليات البرنامج الأخرى قد شملت أمسية لأوركسترا فيلهار مونك البريطانية، وأوبرا دون جوفاني تبعها كونسيرت الأبواق، وقطعة لجوستاف هولست، فيما كرست الفقرات الأخيرة لموتزارت كلياً، حيث عزفت السيمفونية رقم ٤١، كما شهد المهرجان حفلاً موسيقياً جمع عازفة الكمان الروسية أناستاسيا خيتروك وعازف البيانو السويدي دانيال بروبير، حيث قدما أعمالاً لكل من موزارت وبرامز وتشايكوفسكي وبيتهوفن، إضافة إلى مشاركة العديد من الفرق العالمية المشهورة، التي قدمت المقطوعات المميزة من خلال الفنانين العالميين المشاركين من ألمانيا وبريطانيا وروسيا والسويد والولايات المتحدة.

وقد أكدت الجهات المنظمة للمهرجان الثالث للموسيقى الكلاسيكية في أبو ظبي أنه حقق نجاحاً كبيراً على كافة الأصعدة، وبشكل خاص من ناحية استقطاب أكثر من ١٠ آلاف شخص، تذوقوا جميعاً متعة هذا الفن الراقي، وقال القائمون على المهرجان إنه وفر فرصة مثالية للجمهور للاستمتاع بمزيج من الثقافات الغربية والشرقية، إضافة إلى تسليط الضوء على عراقة وثقافة الإمارات.[6]

❖ **موسوعة عمانية شاملة:**

أعلن السيد هيثم بن طارق آل سعيد وزير التراث والثقافة العماني عن إطلاق مشروع "الموسوعة العمانية" التي تعد مشروعاً ثقافياً شاملاً يحتوي الحقائق الأساسية المتعلقة بالإنسان العماني والطبيعة العمانية، مضيفاً أن مفهوم الثقافة مفهوم واسع، يشمل مختلف أشكال نتاج العقل الإنساني كالنتاج المكتوب المتمثل

في الفلسفة والأدب والفكر والاجتهاد الفقهي إضافة إلى السعي المبدع من قبل الإنسان لتطوير حياته والتأقلم مع معطيات بيئته الإنسانية والمادية وتطويره للأنماط المعيشية المختلفة كما يتجلى على سبيل المثال في الفنون والحرف والعادات والتقاليد والمعمار، هذا وتظهر الطبعة الأولى من الموسوعة العمانية في نهاية عام ٢٠١٠.

ومن جانبه قال الدكتور عبد الله بن ناصر الحراصي رئيس لجنة الموسوعة العمانية "إن مشروع الموسوعة العمانية مشروع معرفي رائد وتاريخي حيث إنه يتميز بشمولية الموضوعات التي تنتمي إلى مختلف ميادين حياة الإنسان العماني والمجالات المتعلقة بالطبيعة العمانية"، مشيراً إلى أن اللجنة التحضيرية لمشروع الموسوعة العمانية عملت خلال العامين الماضيين على مسح المجالات التي ستشملها الموسوعة، وتم تقسيم المجالات التي تنتمي إليها مداخل الموسوعة إلى مجالات إنسانية، وهي المجالات التي تتعلق بحياة الإنسان العماني ومجالات طبيعية تشمل على سبيل المثال طبيعة الأرض العمانية وجيولوجيتها وبيئاتها، إضافة إلى معالم الفلافين الجوي والبحري العماني، وأوضح: أن اللجنة تمكنت في مسحها الموضوعي من حصر نحو ثمانية آلاف مدخل محتمل تمثل مجتمعة مجمل حياة الإنسان العماني والطبيعة العمانية.[٧]

❖ **كويلهو في معرض تونس للكتاب:**

أكد منظمو معرض تونس الدولي للكتاب أن أكثر من ٦٧٠ ناشراً من ٢٩ بلداً شاركوا في المعرض بحضور كتاب بارزين على الصعيد العالمي، من بينهم: الروائي البرازيلي المعروف باول كويلهو والمفكر والكاتب الفرنسي باسكال بونيفاس والروائي الليبي إبراهيم الكوني والكاتب المصري خيري شلبي، إضافة إلى كتاب آخرين من إيطاليا وإسبانيا والجزائر والبحرين ولبنان.

وقال بوبكر بن فرج مدير الدورة الرابعة والعشرين لمعرض الكتاب: إن المعرض شهد مشاركة دولية متميزة بنحو ٦٧٢ ناشراً من ٢٩ بلداً من بينها الولايات المتحدة ودول أوروبية و١٥ بلداً عربياً، وأشار إلى أهمية مشاركة كويلهو بصفته روائياً مناصراً للعرب، ورافضاً لما يسمى ربط الإرهاب بالإسلام، مما جعل أعماله تلقى انتشاراً واسعاً في الأوساط الثقافية العربية.

وكان كويلهو قد أكد على هامش المعرض "أن الشرق هو الشرق، ولن ينتهي ثقافياً لحدوث متغيرات كثيراً ما كان الغرب هو المتسبب فيها، وهو من يصنع الآن الصورة التي يريدها عن الإسلام وعن العرب وثقافتهم وحضارتهم، واعتبر أن: التغييرات الحاصلة في العالم اليوم، وفي الشرق بالخصوص لا يمكن أن تحجب نور الثقافة العربية.

وبخصوص تأثير الثقافة العربية والإسلامية على كتاباته، أكد كويلهو أنه استلهم منها الكثير، وأنها أسهمت في ثراء مؤلفاته، فقال: إن اكتشافي الأول للحضارة العربية الإسلامية كان من خلال العرب المقيمين في البرازيل ثم طورت معرفتي الإسلامية من خلال قراءة الأدب العربي مثل كتاب ألف ليلة وليلة، إضافة للأدب الصوفي، وأضاف كان لقائي المباشر

بالثقافة العربية في مدينة طنجة بالمغرب، حيث اكتشفت ميدانياً الثقافة العربية الإسلامية، التي وجدتها أكثر ثراء وعمقاً مما قرأت وسمعت.

ويعد كويلهو من أبرز معارضي الحرب على العراق، ومن أبرز رواياته: الكيميائي، والتي أكسبته شهرة واسعة وفيرونيكا تقرر موتها، وإحدى عشرة دقيقة، ومكتوب، وقد ترجمت مؤلفاته إلى أكثر من ٤٠ لغة، ونشرت في نحو ١٢٠ بلداً في العالم، وبيع منها أكثر من ٤٣ مليون نسخة.(٨)

❖ احتفال عالمي بذكرى ميلاد شكسبير:

أقامت مدينة ستراتفورد أبو إيفون، مسقط رأس شكسبير بوسط انكلترا مهرجاناً هو الأول من نوعه يستمر سنة كاملة، وتشارك فيه فرق مسرحية من العالم بأسره تؤدي أعمال الكاتب المسرحي الكبير بمختلف اللغات، وذلك بمناسبة الذكرى الـ ٤٤٢ لولادة شكسبير (١٥٦٤ ـ ١٦١٦)، حيث تنطلق بهذه المناسبة مسيرة من المنزل، الذي أبصر فيه النور إلى كنيسة الثالوث الأقدس التي تؤوي رفاته، حيث ستؤدي ١٧ فرقة مسرحية من بلدان مختلفة منها الصين والبرازيل، اقتباسها الخاص لمسرحيات شكسبير بلغتها الأم في غالب الأحيان، مؤكدة بذلك البعد العالمي لأعمال الكاتب المسرحي الذي يبقى من أعظم كتاب المسرح في العالم.

وستشهد مسارح المدينة عرض ٥٠ عملاً مسرحياً، تؤدي فرقة شكسبير الملكية التي أسسها بيتر بروك وبيتر هول عام ١٩٦٢، نحواً من ٢٣ مسرحية منها، بينما تقدم الفرق المسرحية البريطانية الأخرى ١٤ عملاً آخر، وستقدم فرقة "برلينر انسمبل" الشهيرة التي أسسها المسرحي الكبير برتولد بريشت عام ١٩٤٩، إخراجاً لمسرحية ريتشارد الثاني موقعاً من مديريها كلاوس بيمان، كما ستعرض فرقة "تياتر بيسن كوجلا" الطليعية البولندية مسرحية مقتبسة عن "ماكبث" فيما تلعب فرقة "الأرض الصفراء" (يلوو إيرث) "الملك لير" بالصينية والإنكليزية، كما ستقدم فرقة "تايني نينجا ثياتر" من نيويورك مسرحية هاملت بواسطة شخصيات نينجا صغيرة بلاستيكية، وسبق أن فاجأت هذه الفرقة الجمهور بأدائها المتميز بواسطة هذه الشخصيات حين قدمت مسرحية ماكبث عام ٢٠٠٠ في نيويورك قبل أن تجول بها على الولايات المتحدة وأوروبا.

ويشارك في المهرجان أيضاً الإيطالي بيبينو دلبونو أحد أعلام المسرح المعاصر ليعرض للمرة الأولى في بريطانيا مسرحية "انريكو الخامس" (هنري الخامس) التي سبق أن قدمها في مسرح "رون بوان" في باريس، وهي عرض مختلط من الموسيقى والرقص يؤديه ممثلون غير محترفين.

وقالت ديبورا شوو مديرة فرقة شكسبير الملكية التي تنظم المهرجان متحدثة "إن سعادتنا كبيرة، تأثرت كثيراً حين لمست اهتمام الفرق الأجنبية والأهمية التي تعلقها على ستراتفورد وفرقة شكسبير الملكية"، موضحة أن البعد الإنساني العالمي لمسرح شكسبير "مذهل"، لافتة إلى تفاعل ثقافات أخرى مع مواضيع مسرحيات ألفها قبل خمسة قرون، مؤكدة: أن شكسبير يعد شاعر العالم بأسره، من

حيث مواضيعه العالمية، وحسه الإنساني وغوصه في النفس البشرية، وأضافت: إن الكل يتفاعل مع مواضيع أعماله كالسلطة والحب والغيرة والانتقام.

ويرى النقاد أن فرقة شكسبير الملكية أثبتت بهذا المهرجان الكبير قدرتها على استعادة حيويتها بعد أن عرفت أزمة خلال السنوات الماضية، على أن تباشر بعد ذلك ترميم مسرح شكسبير الملكي في ستر اتفورد ومسرح "سوان" الملاصق له، وهو مشروع تبلغ كلفته مائة مليون جنيه استرليني، وسيشكل هذا الملتقى المسرحي مصدر إلهام لفرقة شكسبير الملكية، وأوضحت مديرة الفرقة: إن الهدف من هذا المهرجان هو تجديد إلهامنا وإعادة النظر في أنفسنا في مواجهة الآخرين.[٩]

❖ النمسا تحتفل بميلاد فرويد:

تحتفل النمسا هذه السنة بعيد ميلاد سيغموند فرويد الخمسين بعد المئة من خلال مهرجان سينمائي، استوحيت أفلامه من فكر فرويد وتحليله النفسي، حيث اختارت مؤسسة المحفوظات السينمائية في فيينا ٣٨ فيلماً تتمحور حول المواضيع النفسية، التي طرحها أو عالجها فرويد في كتبه ومؤلفاته الكثيرة.

ويتضمن البرنامج أفلاماً كلاسيكية مثل: عيادة الدكتور كاليغاري، وأفلاماً سوريالية مثل:كلب أندلسي، إضافة إلى نتاجات أميركية أكثر حداثة كأفلام ديفيد لينش، ومنها فيلم الطريق السريع الضائع، كما يعرض المهرجان بعض أفلام الرعب والتشويق لالفريد هيتشكوك وغيره من المخرجين العالميين مثل:الدوار، والذهان، وكائن فضائي وصمت الحملان، إلى جانب الأفلام الكوميدية الأخرى، التي سيعرض منها خلال المهرجان "مافيا بلوز" لها رولد ريميس (١٩٩٩) مع الممثل روبرت دي نيرو، وبالطبع أفلام للمخرج وودي آلن الذي يعتبر متخصصاً في الأفلام التي تعالج مواضيع نفسية.

ما يجدر ذكره أن فرويد إلى جانب عدم اكتراثه للموسيقى، لطالما أعرب عن نفوره من الفن السابع الذي يحتوي برأيه على "تفاهات"، وقد كتب في العام ١٩٢٦ "لا أريد أن يرتبط اسمي بأي فيلم"، ولكن المفارقة تكمن في أن السينما استوحت من شخصه أفلاماً تناولت سيرة حياته مثل "فرويد" للمخرج جون هاستن (١٩٢٦)، والتي سيتم عرضها أيضاً خلال المهرجان.

وبهذه المناسبة قال توماس بولهوسن معد فكرة المهرجان: إنه منذ البداية بدأت علاقة وثيقة بين السينما والتحليل النفسي، لأن التحليل النفسي الذي يشكل طريقة بحث نفسية قائمة على المعنى اللاشعوري لتصرفات الإنسان، مرتبط بشكل وثيق بالحياة الخاصة للناس تماماً كالسينما"، مشيراً إلى أنه يمكن للسينما أن تجعل الأحلام مرئية لتبدأ اللعبة المشوقة بين الوعي واللاوعي، التي كان يسعى فرويد إلى شرحها.

ولا بد من الإشارة في هذا الجانب إلى أن التحليل النفسي أعطى الكثير للسينما، سواء على صعيد شخصية المحلل النفسي أو مفاهيم هذا العلم، مثل مرحلة الطفولة والكبت والتحويل والأحلام، كما تبرز في

أفلام الرعب القائمة على النظام المزدوج للانجذاب والنفور، وغريزة الحب والعلاقة بين غريزتي الموت والحياة.[10]

❖ رحيل الكاتب الأندونيسي برامويديا أنانتا

توفي الكاتب الاندونيسي الكبير برامويديا أنانتا توير، أحد أهم الرموز الأدبية في اندونيسيا، والذي تغلب على معاناة الاعتقال وألم المصادرة بنشر عشرات من القصص والروايات عن بلاده اندونيسية.

وبهذه المناسبة أكدت تاتيانا أنانتا ابنة الكاتب الراحل: أن والدها كرس حياته كلها لبلاده من خلال أعماله الروائية والأدبية وأضافت قائلة: إننا جميعاً فقدنا أباً عظيماً ومؤلفاً عظيماً سجن خلال حياته عدة مرات من بينها فترة اعتقال دامت ١٤ عاماً لدفاعه عن الديمقراطية والحرية، حيث عرف السجن لأول مرة عندما قام بتوزيع مناشير وطنية تحرض على المقاومة، وتدعو إلى جلاء المستعمرين عن بلاده.

وقد كتب برامويديا أشهر أعماله BURU QUARTET، وهو عبارة عن مجموعة روايات تحكي عن كفاح أندونيسيا ضد الاستعمار الهولندي، على قصاصات من الورق ثم تم تهريبها سراً بينما كان في السجن في جزيرة BURU البعيدة، وكان قد نشر وهو في عامه الثاني والعشرين عمله الروائي الأول، في الوقت الذي كانت بلاده قد تخلصت للتو من الوصاية اليابانية، لكن الهولنديين خلفوا اليابانيين بسرعة إذ عادوا إلى مستعمرتهم القديمة.

وقد حاز برامويديا الذي كان في مقدمة المدافعين عن الديمقراطية على العديد من الجوائز التقديرية الأدبية، وكان يدرك كغيره من الكتاب الآخرين أن القلم أشد وطأة من السيف، وقد رشح أكثر من مرة لنيل جائزة نوبل في الآداب، كما ترجمت كتبه ومقالاته إلى ٣٧ لغة عالمية.

يذكر أن برامويديا ولد عام ١٩٢٥ في مدينة "جافا" وكان أبواه يعملان في سلك التعليم، وعمل في بداية حياته المهنية صحفياً في مجلة «صوت أندونيسيا الحرة».[11]

إحالات

١- وكالة الأنباء العربية السورية "سانا" WWW.SANA.ORG.

٢- موقع البوابة WWW.ALBAWABA.COM.

٣- وكالة الأنباء الكويتية "كونا" WWW.KUNA.NET.

٤- وكالة أنباء الشرق الأوسط WWW.MENA.ORG.EG.

٥- موقع القناة WWW.ALQANAT.COM.

٦- موقع ميدل ايست أنلاين WWW.MIDDLE-EASTOONLINE.CO.

٧- موقع وكالة الأنباء العمانية WWW.OMANNEWS.COM.

٨- شبكة المعلومات العربية المحيط WWW.MOHEET.COM.

٩- موقع العرب أونلاين WW.ARABONLINE.CO.

١٠ موقع نسيج WWW.NASEEJ.COM.

١١- وكالة رويترز WWW.REUTERS.COM.

متابعات

٣٣٩

كتاب الشهر

عالم النبات في الأدب العربي

عرض وتقديم:
محمد سليمان حسن (*)

صدر حديثاً، عن وزارة الثقافة السورية، مديرية إحياء ونشر التراث العربي، ضمن سلسلة إحياء التراث العربي، الكتاب رقم /١٢٣/ تحت عنوان: «عالم النبات في الأدب العربي»، الكتاب من تأليف الباحث الأستاذ «حسن محمود موسى النميري». يقع الكتاب في /٤٩٥/ صفحة من القطع الكبير. نقدم عرضاً له بما يتسق والمعطيات المعرفية للكتاب.

(*) باحث من سورية.

يقول المؤلف في تقديمه لكتابه: هذا الكتاب يحكي حكاية نباتات وأشجار «عربية» في أسمائها ومنابتها ومنشئها وتاريخها.. وقد اقتصرت على النبتة أو الشجرة التي لها تاريخ أي التي خلد اسمها الأدب العربي في القرآن العربي، أو في حديث النبي العربي، أو الشعر العربي، خطب العرب وأمثالهم.. وفي وطننا العربي بكل بيئات مواطنيه، يحذق بعض المواطنين أمثلة من الطب الشعبي، تعتمد اعتماداً كبيراً على نباتات البيئة أو وما تنتج حيواناتها، لكل نبتة أو شجرة في وطننا العربي«شخصية» خاصة، ينبغي النظر إليها بهذا المنظار، يجب احترامها، وتقديرها، ودراستها، والتعرف على مزاياها، وتحديد ما فيها من منافع، وما يمكن أن ينتج من أضرار.. بيئتنا عالم متكامل، مبني على قانون متوازن، تكافأت عناصره، وتعادلت مكوناته.. في تراثنا العربي معارف جمة، وأفكار غزيرة عن عالم النبات، ربما يجهلها كثير من الناس.. والطبيعة «صيدلية» أزلية لبني البشر، فيها دواؤنا وعلاج لأبداننا كما فيها غذاؤنا وشرابنا... أفيشك أحد بعد هذا، بفائدة دراسة«عالم النبات» من أمثال كتابنا هذا؟!!

إن ما قدمه المؤلف في كتابه هذا، محاولة لإخراج موضوعة الكتاب في عمل موسوعي، اختار له الألفبائية العربية طريقة و التحقيق التراثي المعتمدعلى المنهج التاريخي، وسيلة ليصار إلى الإحاطة بموضوعه. ونظراً لضخامة الكتاب وموضوعاته. فإننا نحاول في هذ ا التقديم، الوقوف على اختيارات الفبائية أيضاً في الكتاب لعلها تدفع القارىء إلى امتلاك هذا الكتاب وقراءته في مجمله كعمل موسوعي في عالم النبات «بلغة الأدب، ومقول الحكمة ..

الأبَقْ

الأبَقْ: نبات القنب الذي تتخذ الحبال من ليفه.. له حب ترعاه«حمر الوحش».. قال«بشار بن برد» يصفه«حمار وحش» شبه به جمله:

رعَى ورَعين الرطبَ تسعينَ ليلةً
على أبَقٍ، والروضُ تجري مذانبهُ

البَخْتَرِيَّةُ

البَخْتَريَّة: بقلة يأكلها البشر... قال«النابغة الشيباني»
ونَوْرُ البَخْتَرِيَّة والخُزامى
وحَنْوته لِبَهْجَتها بَهاءُ

التَّألَبُ

التَّألَب: شجر تتخذ منه القسي. وهو من عنق العيدان، ونباته جبال اليمن، وله عناقيد كعناقيد البطم«الضرو» فإذ ا أدرك وجف، اعتصر للمصابيح وهو أجود من الزيت، وتقع السرفة في التألبة فتعريها من ورقها.

وفي اللسان: /التألب شجر تتخذ منه القسي.. من أشجار الجبال الشوحط والتألب..

قال امرؤ القيس:

ونحتُ لهُ عن أرزِ تألبةٍ

فَلْقٍ فراغٍ معابلٍ طُحُلِ

وقال آخر يصف قوساً مرنة:

حَنَانَةٌ مِنْ نَشَمٍ أو تألبِ

تَضْبَحُ في الكفِّ ضُباحَ الثَّعلبِ

وقال ساعدة بن جؤية يهجو امرأة:

فيم نساءُ الحيِّ مِنْ وتريةٍ

سفنجةٍ كأنَّها قوسُ تألبِ

الأثأبُ

الأثَابُ: ويقال له «الأثْبُ» أيضاً شجر عظيم جداً، من الفصيلة التوتية، كثير الفروع، يتدلى من فروعه ما يشبه الجذور وقد رأيته كثيراً في بطون الأودية، وسفوح جبال منطقة السراة، له ورق شبيه بورق الكينا. سوق أغصانه بيض غالباً، وقد سماه بعض سكان منطقة السراة «الرقاع» وهو شجر كثيف الظل، يتفرش ويتسع، فيستظل تحت الواحدة منه كثير من الناس والبهائم.. ذكره «امرؤ القيس» في شعره، في قوله يصف جواداً:

إذا ما جرى شأوين، وابتلَّ عطفهُ

تقولُ هزيزُ الريحِ بأثأبِ

وقال «ساعدة بن جؤية الهذلي» يذكر سيلاً جارفاً:

والسدرُ مختلجٌ، وأنزلَ طافياً

ما بينَ عينٍ إلى نباة الأثأبُ

وقال «دريد بن الصمة»:

أو الأثابُ العمُّ المحرمُ سوقَهُ

بداءةَ لم يحبطْ ولم يتعضد



وقيل الأثاب/ من شجر الجبال. تنبت شجرته نبات الجوز، ورقها نحو من ورقه ولها ثمر مثل التين الأبيض الصغار، وفيه كراهة، وقد يؤكل. ويبدو أن طيور الكعتان وهي «البلابل» تأكل حب الأثب. وهذا ما يستفاد من قول الشاعر:

تساقط الكعتان في حب الأثْبْ

وفي اللسان:/ الأثاب شجر ينبت في بطون الأودية بالبادية وهو على ضرب التين، ينبت ناعماً كأنه على شاطئ نهر، وهو بعيد من الماء. واحدته أثابة. قال الكميت:

وغادرنا المقاول في مكرٍ

كخشب الأثاب المتغطرسينا

وقيل:/ الأثابة دوحة محلال واسعة.

يستظل تحتها الألوف من الناس. تنبت نبات شجر الجوز ورقها أيضاً كنمو ورقه، ولها ورق مثل التين الأبيض يؤكل. وقد تخفف همزته.

قال أحدهم: **قلْ لأبي قيسٍ خفيفِ الأثبةْ**

قال «الراعي النميري» يذكر الأثاب:

بأسفلِ ذي بيضٍ كانَ حمولها

نخيل القرى والأثابُ المتناوحُ

وقال «عامر بن الطفيل» يذكر الحرب:

لا ضيرَ قدْ حكتْ بمرةَ بركها

وتركنَ أشجعَ مثل خشبِ الأثابِ

الْجَنْجاثُ

الْجَنْجاثُ نبات كالريحان، طيب الريح، بري من أحرار البقل، يحب العرب رائحته.. قال «كثير عزة»:

فما روضةُ بالحزنِ، طيبةُ الثرى

يمجُ الندى جثجاثها وعرارها

بأطيبَ من أردانِ عزةَ، موهناً

وقد أوقدتْ بالمندلِ الرطبِ نارها

..واحدته جثجاثة، وهي ضخمة يستدفىء بها الإنسان إذا عظمت، لها زهرة صفراء تنبت على هيئة العصفر. وقيل: الجثجاث من الأمرار، وهو ينبت بالقيظ، له زهرة صفراءعر فجة طيبة الريح تأكله الإبل إذا لم تجد غيره.

وفي اللسان:/ الجثجاث نبات سهلي ربيعي إذا أحس بالصيف ولى وجف، وهو من أحرار الشجر، واحدته جثجاثة.. وقيل: الجثجاث شجر أصفر، مر، طيب الريح، تستطيبه العرب، ويكثر ذكره في أشعارها/.. وربما قالت العرب «جثاجث».. قال «ابن دريد الأزدي»:

ونصتْ على الغصْنِ الرطيبِ سوالفاً

يشبُ سناها لون أحوى جثاجثِ

الَحبقُ

الَحبقُ: نبات طيب الرائحة، حديد الطعم، مربع السوق، ورقه نحو ورق الخلاف «الصفصاف» منه سهلي، ومنه جبَلي، وليس بمرعى، وهو «الفوذنج» الفارسية.

وفي اللسان:/ .. الحبق: الفوذنج. وقيل الباذورج.. وجمعه حباق.. قال الشاعر:

فأتونا بدرمقٍ وحباقِ

وشواءٍ مر عبلٍ وصنابِ

والمعروف أن بذر الحبق حابس للإسهال، مسكن للمغص، مقو للقلب، نافع للأمراض السوداوية.

الْخابُورُ

/الْخابُورُ: نبت أو شجر «قالت ليلى بنت طريف التغلبية» :

أيا شجرَ الخابورِ مالكَ مورقاً

كأنكَ لمْ تجزعْ على ابنِ طريف

الدُبَّاءُ

الدُبَّاءُ: القرع. على وزن المكاء. واحدته دباءة.. والدبة: الدباء. قال امرؤ القيس مشبهاً فرسه حين تقبل بالدباءة:

إذا أقبلت قلت: دباءة

من الحضر مغموسة في الغدر

وقال لبيد بن ربيعة العامري:

فكل واد هدت حواليه

يقذف خضر الدباء فالخشبا

الذآنُون- الذُؤْنون

في القاموس المحيط : الذؤنون . كزنبور . نبات يطلع مستقيماً من الأرض، يشبه سواعد الرجال وجمعه ذآنين ، وخرجوا يتذأنون : أي يجتنونه . قال الفرزدق - يهجو جريراً :

عشيّة وليتم كأن سيوفهم

ذآنين في أعناقكم لم تسلل

وفي اللسان :/الذؤنون نبت ينبت في أصول الأرض والرمث والألاء، تنشق الأرض عنه ، فيخرج مثل سواعد الرجال لاورق له ، وهو أسحم وأغبر، وطرفه محدد كهيئة الكمرة ، وله أكمام كأكمام الباقلي . وقيل : الذآنين هنوات من الفقوع تخرج من تحت الأرض كأنها العمد الضخام ، ولايأكلها شيء، إلا أنها تعلفها الإبل في السنة «أي القحط» وتأكلها المعزى وتسمن عليها ، ولها أرومة ، وهي تتخذ للأدوية .. وقيل : نبت الذآنين في أصول الشجر أشبه شيء بالهليون إلا أنه أعظم منه وأضخم ، ليس له ورق ، وله برعومة تتورد ثم تنقلب إلى الصفرة والذؤنون ماء كله ، وهو أبيض إلا ما ظهر منه من تلك البرعومة وأنشد :

كلُّ الطعام يأكلُ الطائيونا ...

الحمصيصَ الرطبَ والذآنينا ...

الرُّبَةُ

/الربة . بالكسر . نبته صيفية ، وقيل : هو كل ما اخضر في القيظ من جميع ضروب النبات .. وقيل :هو ضروب من الشجر أو النبت، فلم يحد، والجمع: الربب .. قال «ذو الرمة» يصف ثور وحش:

أمس بوهبين مجتازاً لمرتعه

من ذي الفوارس يدعو أنفه الربب

والربة شجرة،وقيل أنها شجرة الخرنوب. وفي التهذيب:الربة بقلة ناعمة . والربة اسم لعدة من النبات لا تهيج في الصيف، تبقى خضرتها شتاءً وصيفاً، ومنها الحلب والرخامى والمكر والعلقى. يقال لها كلها: ربة /..قال امرؤ القيس:

ويأكلن من قوَّ لعاعاً وربةً

تجبر بعد الأكل فهو نميص

الزبادي- الزُّبَّاد

الزباد والزبادي نبات سهلي، له ورق عراض وسنفة، ينبت في الجلد، يأكله الناس ،وهوطيب.. وقيل: له ورق صغير منقبض غبر مثل ورق المرزنجوش تنفرش أفنانه .وقيل الزباد من الأحرار.. يضرب بعروقه في كل وجه فتنتزع كأنها الجزر ،فتؤكل / .قال «الأسود بن يعفر التميمي »:

جادت سواريه وآذر نبته

نفأ من الصفراء والزباد

وقال « عدي بن الرقاع العاملي » يصف قطاة:

تنوش من صوة الأنهار تطعمه

من التهاويل والزباد ما أكلا

السَبَطُ

/السبط - محركة - الرطب من النصي ،ونباته كالدخن ،مرعى جيد ، والشجر لها أغصان كثيرة ،وأصلها واحد /.،والنصي كما قال الجوهري - نبت يسمى النصي ما دام رطباً ،فإذا ابيضَّ فهو الطريفة ،فإذا ضخم ويبس فهو الحلى - كغني -.

وقيل :السبط وجمعه أسباط،شجر سليب طوال في السماء، دقاق العيدان تأكله الماشية وتحتشه الناس، وليس له زهر ولا شوك، وله ورق دقاق على قدر الكراث أول ما يخرج ، وقيل :نباته الدخن الكبار ، دون الذرة ، وله حب كحب البزر ،لا يخرج من أكمته إلا بالدق والناس يستخرجونه ويأكلونه خبزاً وطبخاً .

قال صاحب العين :واحدة السبط سبطة /. الأسباط :جمع ،مفرده سبط .قال « ذو الرمة »:

بينَ النهارِ وبينَ الليلِ من عقدٍ
على جوانبهِ الأسباطُ والهدبُ

الشُبْرقُ

الشبرق أو الشبارق :نبت غض،وهو مما ينبت في الرمل واحدته شبرقة ، وبها سميّ الرجل وهي عشبة أطرافها كأطراف الأسل ،فيها حمرة، وهي مرعى غير ناجع في راعيته، ولا نافع ،وهو الضريع الذي ذكر الله تعالى وتبارك ،وقيل :هو شبيه بالأسلة ،فأما الشبارق فشجر عال ،له ورق أحرش مثل ورق التوت ،وعود صلب جداً ،يتخذ منه كالعود ،فتقلدها الخيل والبقر والغنم وكل ما ضيقت عليه العين ،ويتخذ منه الأعورة /.

وفي اللسان :/الشبرق - بالكسر - نبات غصن شجر منبته نجد وتهامة،وثمرته شائكة صغيرة الجرم،حمراء مثل الدوم ،منبتها السباخ والقيعان .،قالوا :إذا يبس الضريع فهو الشبرق ،وهو ينبت كأظفار الهر .،وقيل الشبرق نبت أهل الحجاز يسمونه الضريع إذا يبس ،وغيرهم يسميه الشبرق .. وقيل إذا كان الشبرق رطباً فهو شبرق، فإذا يبس فهو الضريع .،وقد يقال له: الحلة ومنبته نجد وتهامة ،وثمرته حسكة صغار ،ولها زهرة حمراء .،قال « امرؤ القيس » :

فأتبعتهمْ طرفي وقد حالَ دونهم
غوازبُ رملٍ ذي ألاءٍ وشبرقِ

والشبرق عند أهل « الجولان » في سورية شجيرة برية دقيقة الفروع،صغيرة الورق كثيرة الشوك لا يأكلها إلا الإبل ،وربما أكل أوراقها المعز،قد يصل ارتفاعها إلى المتر أو أكثر .

الصَّبِيبُ

/الصبيب :شجر يشبه السذاب يختضب به ،والصبيب :السناء الذي يختضب به اللحاء كالحناء/

وقالوا الصبيب شجر بالحجاز يختضب به.. قال «علقمة الفحل » يذكر ناقته

فأوردها ماءً كأنَّ جمامهُ
منَ الأرضِ حناءٌ معاً وصبيبُ

الضَّريعُ

الضريع هو الشبرق .،قال «قيس بن عيازرة الهذلي » :

فحبسن في هزم الضريع وكلها
حدباء بادية الضلوع حرود

وفي كتاب الله الكريم «ليس لهم طعام إلا من ضريع لا يسمن ولا يغني من جوع» وفي اللسان :/الضريع نبت بالحجاز له شوك كبار يقال له الشبرق هكذا بفتح الشين ../.

الطُّبَّاقُ

/ الطباق :الدخان ،وهو نبات عشبي معمر من الفصيلة المركبة الأنبوبية الزهر ،ويستعمل في بعض أنحاء الشام في تزبيب العنب ،لصد الزنابير /.

وقيل :/الطباق نبت مرعاة طيب، يضمر الدابة التي ترعاه،ويشد لحمها ،وقيل :/الطباق شجر نحو القامة،ينبت متجاوراً،لا تكاد ترى منه واحدة منفردة،له ورق طوال دقاق خضر يلتزن إذا غمز،يضمد به الكسر،فيلزمه فيجبر،وله نور مجتمع أصفر،تأكله الأوعال والغنم،ويحرسه النحل،ومنابته الصخر مع العرعر،قال «تأبط شكراً » :

كأنما حثحثوا حصا قوادمه
أو أم خشف بذي شث وطباق

..والشث والطباق شجرتان معروفتان بناحية الحجاز .

الظفرة ـ والأظفار

الظفرة :نبات حريف ينفع القروح الخبيثة،والثاليل ..والأظفار وكسحاب،وظفر به ثوبه تظفيراً :طيبه به /..قال « الحكم بن عبدل » :

فدخن فاك،ما عققت منه
ولا يعجن بأظفار ورند

الصُّبَبُ

/الصبب شجرة من الأغلاث،أو عنب الثعلب،أو الراء ،وذوعبب :واد ،قال «كثير عزة » :

ثم اندفعن ببطن ذي عبب
ونكان قرح فؤادي الضمن

وسمعت أن لشجيرة العبب ثمرة وردية اللون .

الغُذَامُ

/الغذام من الحمض،واحدته غذامة،هو أخضر ينشمي،وانثماؤه إذا مسسته،ورقه مثل ورق القاقلى،الذي يقال له رشادالبحر ،قال ابن السكيت:الغذام من بخيل السباخ/.

وفي اللسان :/الغذم ـ بالتحريك . نبت،واحدته غذمة،قال « القطامي » :

كأنها بيضة غراء ،خد لها
في عثعث ينبت الحوذان والغذما

والغذام :ضرب من الحمض ...

الفَاخُورُ

/الفاخور والخافور :من رياحين البر الطيبة الريح،وهو المر والعريض الورق،ويقال له :ريحان الشيوخ،لأنه يقطع الشباب » أي يجفرهم » ،ومن النبات ما هو كذا،ويزعمون أن الحبق منه/ومما في اللسان :/الفاخور وقيل:هو الذي خرجت له جماميح في وسطه كأنه أذناب

الثعالب،عليها نور أحمر في وسطه،طيب الريح،يسمـــه أهل البـصـرة ريحـان الشيوخ،زعم أطباؤهم أنه يقطع السبات /.

القثّاءُ

/القثاء نوع من البطيخ،نبات قريب من الخيار،لكنه أطول،واحدته قثاءة،والقثاء اسم جنس للخيار والعجور والفقوس /.

/القثاء والقثّاء . بكسر القاف وفتحها . والمقثأة والمقثؤة « الأرض التي يكثر فيها القثاء » وقد جعله ابن سيدة نوعاً من اليقطين،لأنه عد كل نبتة تنبت بلا ساق يقطين /.

قال « دعبل بن علي الخزاعي » على سبيل التورية .

ولا يزالُ من ندى يمينهِ

يزرع قثّاجاره في تينهِ

ومن الناس من يسمي القثاء «الفقوس» ومنه المثل [ما عندنا خيار ولا فقوس] أي ما عندنا تفرقة .

الكباءُ

الكباء - ككتاب -:عود يتبخر به وربما كـان هـنـدي الأصــــل .قـال « الحكم بن عبدل»:

وأما هلالُ فعطاوةٌ

تبيع كباءً وعطراً كثيرا

اللّبَخُ

/اللبخة :شجرة عظيمة ثمرها كالتمر،حلو لكنه كريه،وإذا نشر خشبه أرعف ناشره،وإذا ضمّ لوحان منه صارا لوحاً واحداً والتحما .وعن «أبي باتل الحضرمي » :

بلغني أن نبياً شكا إلى الله تعالى الحفر فأوحى إليه أن كل «اللبخ» .قيل:كان سُمّاً بفارس،فنقل إلى مصر فزالت سمّيّته /.

ومما زاد في اللسان :/ينبت اللبخ بكثرة في صعيد مصر،وتدخل ألواحه في صناعة السفن / قال الراجز :

مَنْ يشربِ الماءَ،ويأكلِ اللبخْ

ترمْ عروقَ بطنهِ،وينتفخْ

وقيل اللبخ :شجر من الفصيلة القرنية،ينبت في البلاد الحارة .

المَرْجانُ

/المرجان :نبتة ربعية ترتفع قيس الذراع،لها أغصان حمر،وورق مدور عريض،كثيف جداً،رطب رو،وهي ملبتة / .وقيل / :المرجان:جنبة الروسيلية،لها زهر أحمر كالمرجان،تزرع للتزيين/ .قال تعالى في كتابه العزيز:«يخرج منها اللؤلؤ والمرجان » وأكثر ما يرد المرجان بمعنى صغار اللؤلؤ،واحدته مرجانة .قال«بشار بن برد »:

ريمٌ بأحويةِ العراقِ إذا بدا

برقتْ عليهِ أكلةُ المرجانِ

المَنْثُورُ

/المنثور :جنس زهر من الفصيلة الصليبية،ذو رائحة ذكية،وهو كثير في مصر،واحدته منثورة .قال« عرقلة الكلبي » يصف روضة :

يظلُّ منثورها في الروضِ منتشراً
كأنما صيغَ منُ درٍّ ومرجانِ

الهَبِيدُ

الهبيد :بذر الحنظل،أو ما تهشم من حبه،أي هو ما يكون بداخل حبة الحنظل من بذور،يأكلها النعام والظباء..قال « ذو الرمة »يذكر نعاماً :

تقاصرُ مرةً وتطولُ أخرى
تسفُّ المروَ أو قطعَ الهبيدِ

نَبَاتُ أوبَرَ

/نباة أوبر :ضرب من الكمأة،صغار مزغبة بلون التراب،يقال للواحد منها:ابن أوبر،ويقال لقيت منه نبات أوبر:أي الداهية /..قال الشاعر:

ولقد جنيتكَ أكمؤاً وعسا قلاً
ولقد نهيتكَ عن نباتِ الأوبرِ

اليَراعُ

اليراع :نبات القصب، الواحدة يراعة، وذكر أنه نبات القلام نفسه.. قال (لبيدبن ربيعة العامري) يذكر عين ماء:

محفوفةً وسطَ اليراعِ يظلُّها
منهُ مصرعُ غابةٍ وقيامها

اذا كان من لازمة في نهاية غرضنا هذا. فإن الدافع له، أن الكتاب يحوي بين دفتيه مايدفع القارئ إلى اقترافه، رغم وعورة اللغة، ودقة التعبير. إلا أنه في الجانب الآخر: موضوعة جديدة لم نعتد على تقديمها، تحوي من الفائدة مايجعلك تضبط لغتك، وتأخذ بأسباب المعرفة طبية كانت أم جمالية، والشعر تذوق الجمال وتحببه.

إصدارات

❖ **عين الأدب والسياسة وزين الحسب والرياسة**: صدر عن وزارة الثقافة السورية، مديرية إحياء ونشر التراث العربي، ضمن سلسلة المختار من التراث،الكتاب رقم/١٢٠/تحت عنوان:« المختار من عين الأدب والسياسة وزين الحسب والرياسة » الكتاب من تأليف :«أبو الحسن علي بن عبد الرحمن بن هذيل ».قام باختيار نصوصه الباحث الدكتور:«علي ابراهيم الكردي »يقع الكتاب في /٢٩٥/صفحة من القطع الوسط،ضمَّ بين دفتيه /٥/فصول بحثية،جاء في مقدمة الكتاب:كتاب لعالم أندلسي جليل من علماء القرن الثامن الهجري،عاش في كنف «الدولة النصرية – دولة بني الأحمر » في غرناطة ،والكتاب من الكتب المهمة،جمع فيه صاحبه كل ما يتعلق بالحكم،وسياسة الرعية،وبين ما يجب أن يتحلى به الملك أو الرئيس من صفات وخلال،وسجايا،تجعله أهلاً للرئاسة.

حلب في أحاديث الماء والجمال:

صدر عن وزارة الثقافة السورية،مديرية إحياء ونشر التراث العربي،ضمن سلسلة المختار من التراث،الكتاب رقم/١٢٨/، بمناسبة اختيار حلب عاصمة للثقافة الإسلامية.

تحت عنوان:« حلب في أحاديث الماء والجمال..حوارية معاصرة مع المؤرخ ابن

شداد ».الكتاب من تأليف:«د.بغداد عبد المنعم ».يقع الكتاب في/١٢٧/صفحة من القطع الوسط.ضمّ بين دفتيه الفصول التالية:الفصل التمهيدي:الماء فاتحة حديث الجمال.مسارات وأسماء:ودخول سريع في هوية المؤرخ ابن شداد.الفصل الأول:في تاريخ القناة والترميمات.الفصل الثاني:من القناة الأم..إلى القساطل « القرن السابع الهجري ».الفصل الثالث:نظرة من القرن العشرين على قناة هيلان.خاتمة:بضع رؤى وبضع أمنيات.إضافة إلى مجموعة من الصور والخرائط والمصطلحات .

الحضارة في الميزان:ضمن سلسلة « آفاق ثقافية » التي تصدرها وزارة الثقافية،صدر الكتاب /٣٤/تحت عنوان« الحضارة في الميزان ».الكتاب من تأليف المؤرخ والباحث « أرنولدتوينبي ».قام بترجمته إلى اللغة العربية « أمين محمود الشريف ».ومراجعة « محمد بدران»وكان الكتاب قد صدر في طبعته الأولى في القاهرة .

الدكتور كوبر نيكوس : ضمن سلسلة « روايات عالمية ».صدر عن وزارة الثقافة السورية،الرواية رقم /١٠١/تحت عنوان « الدكتور كوبر نيكوس ».الرواية من تأليف الكاتب والروائي البريطاني«جون بانفيل ».قام بترجمة الرواية عن اللغة الانكليزية الأستاذ« معين الإمام ».تقع الرواية في /٣٦٦/صفحة من القطع الكبير تضم في متنها رواية لحياة العالم (كوبرنيكس) وانجازاته العلمية، وما تعرض له من مضايقات ومحاكمات في وسطه الاجتماعي والسياسي والعلمي.كل ذلك بلغة تمزج بين فنيات العمل الأدبي والحوار المعرفي الصريح .

محافظة حلب: بمناسبة « حلب عاصمة للثقافة الإسلامية » صدر عن مديرية إحياء ونشر التراث العربي الكتاب رقم /١٣٠/ ضمن سلسلة إحياء التراث،تحت عنوان « محافظة حلب ». الكتاب من تأليف الباحث الأستاذ «د.عبد الرحمن حميدة ».يقع الكتاب في /٣١٩/صفحة من القطع الكبير .ضمّ بين دفتيه دراسة متكاملة تشمل تاريخ حلب من النواحي التاريخية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية والفكرية .منذ الحضارات القديمة وحتى تاريخ اليوم .

شيخ المطربين ..صبري مدلل : بمناسبة الاحتفال بحلب عاصمة للثقافة الإسلامية، صدر عن وزارة الثقافة السورية، الكتاب تحت عنوان« شيخ المطربين.. صبري مدلل وأثر حلب في غنائه وألحانه . دراسة تحليلية موسيقية لتراث حلب الغنائي». الكتاب من تأليف « محمد قدري دلال ». يقع الكتاب في /٤١٣/ صفحة من القطع الكبير.

شرح الصدور لشرح زوائد الشذور: كتاب حديث، صدر عن وزارة الثقافة السورية، ضمن سلسلة إحياء التراث العربي. الكتاب من تأليف الإمام العلامة « شمس الدين محمد بن عبد الدائم البرماوي ». قام بتحقيقه والتقديم له الباحث « محمد عدنان قيطاز ». يقع الكتاب في /١٥٨/ صفحة من القطع

الكبير. وهو من الكتب التي تهتم بعلم اللغة العربية وإعرابها ومدلولاتها اللفظية.

تشريح النقد: ضمن سلسلة«نظرية الأدب»، صدر عن وزارة الثقافة الكتاب الأول تحت عنوان:«تشريح النقد» الكتاب من تأليف الناقد الأدبي البريطاني «نورثروب فراي» قام بترجمته إلى اللغة العربية الأستاذ الناقد الأدبي «محي الدين صبحي» يقع الكتاب في /٤٩٨/ صفحة من القطع الكبير. قدم فيه المؤلف /٤/ مقالات نقدية وبحثية في نظرية الأدب هي على التوالي: النقد التاريخي: نظرية الطرز. النقد الأخلاقي: نظرية الرموز. النقد البدئي: نظرية الأساطير. النقد البلاغي: نظرية الأنواع.

الأدب الشعبي في حلب: بمناسبة الاحتفال بحلب عاصمة للثقافة الإسلامية لعام /٢٠٠٦/ أصدرت وزارة الثقافة، مديرية إحياء ونشر التراث العربي الكتاب رقم /١٢٧/ تحت عنوان: «الأدب الشعبي في حلب». الكتاب من تأليف الباحث الأستاذ «محمد حسن عبد المحسن». يقع الكتاب في /٣٠٠/ صفحة من القطع الكبير. ضم بين دفتيه: مقدمة وخاتمة و /٥/ أبواب بحثية توزعت على فصول عدة. تناولت تعويفاً بالأدب الشعبي ودراسة تحليلية لسمات هذا الأدب من النواحي: الاقتصادية والاجتماعية والفكرية

أحياء حلب وأسواقها: بمناسبة الاحتفال بحلب عاصمة للثقافة الإسلامية، أصدرت وزارة الثقافة السورية، كتاباً تحت عنوان «أحياء حلب وأسواقها». الكتاب من تأليف علامة حلب ومؤرخها «خير الدين الأسدي». قام بتحقيقه والزيادة عليه وتقديمه ووضع فهارسه الصديق العزيز «عبد العزيز رواس قلعه جي». يقع الكتاب في /٤٦٢/صفحة من القطع الكبير. ما فجعني هو أنني عندما بحثت عن فهرس موضوعات الكتاب لم أجده ولا أعرف ماهي الأسباب. في كل الأحوال الكتاب هو دراسة تاريخية اقتصادية واجتماعية وفكرية تتناول أسواق حلب وأحياؤها منذ حضارات ما قبل الميلاد حتى وقتنا الراهن. مدعمة بالصور والوثائق والبيانات التي لم يبخل علينا الأستاذ «عبد الفتاح قلعه جي» في إيرادها،وهو المعروف بإشكاليته وحبه لتاريخ حلب وبخاصة في الموسيقا والمسرح والغناء.

الأعلاق الخطيرة: ضمن احتفالية حلب عاصمة للثقافة الإسلامية، أصدرت وزارة الثقافة السورية، مديرية إحياء ونشر التراث العربي، كتاب تحت عنوان:« الأعلاق الخطيرة في ذكر أمراء الشام والجزيرة » الكتاب من تأليف الباحث التاريخي الموسوعي « ابن شداد عز الدين محسن بن علي بن ابراهيم » قام بتحقيقه ووضع عبارته الأستاذ « يحيى زكريا عبارة في جزأين. تناول فيها، ما ورد على حلب في تاريخها الحديث والمعاصر من زمنه . الكتاب من الأهمية بمكان لعبارته التاريخية،ووثوقيته المضمونية، وإدراكه لمعرفة أهل حلب وأخبارهم .ويقع في حدود /١٠٠٠/ صفحة من القطع الكبير في جزأين.

٣٥٠

زاوية العدد

في ضيافة شيخ الرواية السورية

نجم الدين سمان(*)

دخلنا بيت المبدع حنا مينه كأنما ندخل بيوتنا ذاتها على بساطتها ودفئها وألفتها ومصابيحها الزرق.

يستقبلنا أستاذ الرواية بدون شكليات أو ربطة عنق، كأننا جيرانه في البناء المسبق الصنع في مساكن برزة وقد حان دوره في صباحية القهوة بين الجيران.

جاءتنا زوجته الناحلة، شقيقة عمره المديد، بالقهوة طازجة وصباحية حتى لو اننا وصلنا لزيارته في منتصف الظهيرة.

(*) أديب وقاص سوري.

العمل الفني: الفنان زهير حسيب



كانت زيارة ودية خاصة رغم طابعها الرسمي، وهكذا أرادها حنا مينه حين قال:

-أنا سعيد باستقبال صديقي الكاتب رياض نعسان آغا الذي أثبت بقلمه أنه يعرف مكانة الحرف ويقدس الكلمة مرتفعاً بها ومعها إلى ألق الديباجة في كل ما يكتبه ، وهذه الزيارة لبيتي المتواضع أعتبرها تحية من أديب إلى أديب ومن سفير يحمل وطنه في قلبه إلى سفير للكلمة ، زيارة وزير لصديق له يحمل القلم الذي تنزّلت فيه الآية الكريمة:

« اقرأ باسم ربك الأكرم الذي علّم بالقلم علم الإنسان مالم يعلم».

من جهته قال د . رياض نعسان آغا وزير الثقافة:

- زيارتي هذه لصديق أعتز بصداقته، وهي زيارة تلميذ لأستاذه، فقد تتلمذ جيلنا على يديك ، وهي زيارة تحية لما قدمته للثقافة العربية والإنسانية وبخاصة للدور الذي قمت به في وزارة الثقافة طوال عقود ، وأعتبر شهادتك عني أهم من كل الشهادات التي حصلت عليها، فهي شهادة الأستاذ الكبير ، شهادة المبدع الذي تخرَّج من جامعة الحياة ، وقدم لنا أمثولة في نضال كاتب حفر له مكاناً في الذاكرة العربية المعاصرة أدباً وإبداعاً وحسبنا أن أبطال رواياتكم قد صاروا يعيشون بيننا

وفي حياتنا اليومية وكأنهم من لحم ودم وأحاسيس.

وتابع السيد الوزير:

أحمد الله أنك يا أستاذنا الكبير مازلت تُبدع من موقع الرجل الحكيم شيخاً للرواية العربية بعد أن فتحت للرواية السورية آفاقاً للوصول إلى العالمية حين قدمت لنا نموذجاً فذاً عن قدرة المبدع في صناعة الانسان وفي تحقيق ما يُظن أنه محال وستحكي الأجيال أن مبدعنا الذي لم يتابع دراسته تُقدَّم عنه اليوم مئات أطروحات الدكتوراه في جامعات العالم.

وردَّ الروائي الكبير حنا مينه شاكراً زيارة وزير الثقافة ومن حضر معه، متذكراً قول الشاعر بدوي الجبل:

ما راعنا الدهر بالبلوى وغَمْرتها

لكننا بالإباء المُرِّ رُعْنَاهُ

معتبراً أن هذه الزيارة هي التي تدل على إعلاء شأن الكلمة التي قصدها بدوي الجبل شاعرنا وأستاذنا الكبير.

وختم د. رياض نعسان آغا بقوله:

– وزارة الثقافة تحن إليك، ومكتبك فيها يُذكرنا بحضورك الذي لم يُغادر أرواحنا حتى أننا نُحسّ به كل يوم وأتمنى أن تقبل دعوتي لتقديم محاضرة في مكتبة الأسد عن تجربتك الشخصية والإبداعية ضمن احتفالية نقدية عربية عن فن الرواية عند حنا مينه. فقبل الأستاذ حنا مينه الدعوة بتواضع لا يستطيعه إلا المبدعون الكبار وكنّا أردنا الاستئذان حتى لا نُثقل عليه، لكنه التقط بعين بصيرته أننا نسينا فناجين قهوته مترعة ما مسسناها فدعانا لارتشافها من حيث كنا نتهيَّب أن نرشف حتى لا تفوتنا في لقائه كلمة قالها وقد أخذنا حضوره الآسر وتطابق كَينونته الإنسانية مع كينونة المبدع الذي فيه طوال أيامه المديدة وأعماله الإبداعية.

❖ ❖ ❖